ظواهر أدبية معاصرة

في التراث النقدي القديم

الدكتور

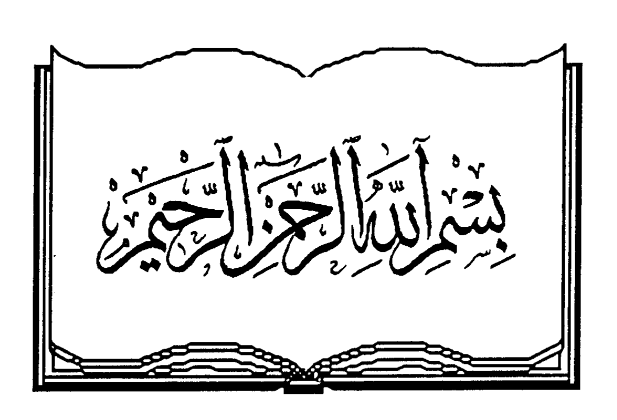
حسن عبد العليم يوسف

أستاذ الأدب والنقد المساعد

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

كلية التربية - العريش

جامعة قناة السويس


بسم الله الرحمن الرحيم



مدخـــل

قامت الدراسات الأدبيـة المعاصرة بإلقاء الضوء على عدد من قـضايا النقد العربى التـى لها علاقـة بالموروث القديم . وقـد انصب اهتمام الـدراسة على قضيتين أساسـيتين ترى فيهما إضافة جـديدة من خلال بعض الدراسات النقدية المعاصرة ، فحـاول الباحث تقديمهما فى إطار من الموضوعـية . تضمن الفصل الأول القـضيـة الأولى التى تتناول ظاهرة التلقى والعـلاقة بين النص والقـارئ واحتوى الفصل الثانى على القضية الثانية التى تناولت ظاهرة التأويل فى النص الشعرى .

وقد حاول المحـدثون أن يفرقوا بين ألفاظ اصطلاحـية لديهم ، ولكنهم لم يتفقـوا على شئ فصاغوا القـولة الآتية : « والنية هى الفارقـة بين جميع هذه الاصطلاحات على الحقيقة » .

وقـد وضع بعض الأصوليين مبـادئهم على أساس المقاصـد ، وهـى فى - جوهرها - كليات ليست خاصة بزمان دون زمان ولا مكان دون مكان ، ولا أمة دون أمة . واحتار بعض البلاغيين فى بعض الشطرات الموزونة : أيعتبرونها شعراً أم لا ؟

وتسـاءلوا : الـوزن التلقـائى مميز بين الشـعر وغـيره أم أنه ليـس بكاف ؟ وقـد انتـهى أغلبـهم إلى القـول : إن الشـعر هو : « القـول الموزون وزناً عن تعمد » .

وقد اضطررنا إلى ذكر هذه الشـواهد لنزيل سوء التفاهم الذى قـد يعترى

القارئ الذى يتوهم أن هذه المفاهيم هى وليدة الثقافة الغربية ، ومن ثمة فإنها لا تصلح لوصف وتأويل الأدب العربى والشعر على وجه الخصوص ، ولو تأملناها لوجدنا أنها متعالية هى هى حيثما وأيان كانت . وإنما طريقة استثمارها والبرهنة عليها هى التى تختلف .

فالنص الأدبى أشبه ما يكون بنقطة الارتكاز التى تنتصب من فوقها العملية الأدبية ، وكذا فإن قراءة النص هى التى تمنحه وجوده أو تأخذ منه . وإذا كانت النصوص تتفاوت فيما بينها ، فيعلو نص نصاً ويتأخر نص عن نص ، فإنها تتفاوت فى قربها من القارئ ، أو بعدها عنه ، وتتفاوت - أيضاً - فى قبولها لهذا المنهج ، أى منهج ، ورفضها لغيره .

إن بناء التأويل قد يكون أمراً سهلاً فى النصوص الواضحة البينة ، ولكنه يكون صعباً فى النصوص الغامضة ، ولذلك فإنه لا مناص من وضع مفاهيم تكون بمثابة قواعد للتأويل . على أن القارئ الكفء يجب أن لا يبقى أسير هذا القفص الذى بنى له ، وإنما له أن يتحرر منه وأن يحدس ويتخيل ، ولكن بدون إخلال بالتوازن بين طرفى القراءة : الذات من جهة ، والنص من جهة أخرى .

ولما كان النص رحب الأكناف ، وكانت قراءاته هى التى تغنيه فتتكاثر دلالاته وأبعاده ومراميه بقدر قراءاته ، فقد كان من الطبيعى أن تنتقى الدراسة من النصوص الأكثر ذيوعاً وشهرة ، ومن القراءات الأكثر اشتهاراً ومقاربة ، وهو ما أفردنا له الفصل الثالث من هذه الدراسة .

وغاية الدراسة فيما تحاوله أن تقارب النص فتكشف بنحو أزيد عوالمه وغوامضه ، وتتأمل أسراره وخصائصه قد تتحقق جميعها فى بعض الأشعار

دون أخرى ، وفى أشعار بعض الفترات دون غيرها ، وقد ينجزها شاعر حينا ، ولا يستطيع أحياناً أخرى ، أى أنها ليست مطلقة ، ولكنها مجردة من حيث النظر ، ونسبية من حيث الإنجاز .وهذا ما ستحاول الدراسة أن تباشره فى الفصل الرابع الذى تضمن (نقد النقد الأدبى الاستشراقى) والذى اقترنت صفحاته بآراد نقادنا العرب المحدثين ، وفكر النقاد الغربيين - خاصة - المستشرقين الألمان المعاصرين .

فالبحث فى هذا المجال هو كما قالت (MARY HESSE) : « إن السفر فى التأويل الأدبى كما (فى البحوث) العلمية هو كل شئ ، وليس الوصول إلى أى شئ ، وإذا ما كان هذا التعبير يعكس نسبية (مؤقتة) فليكن » .•

والله المستعان .

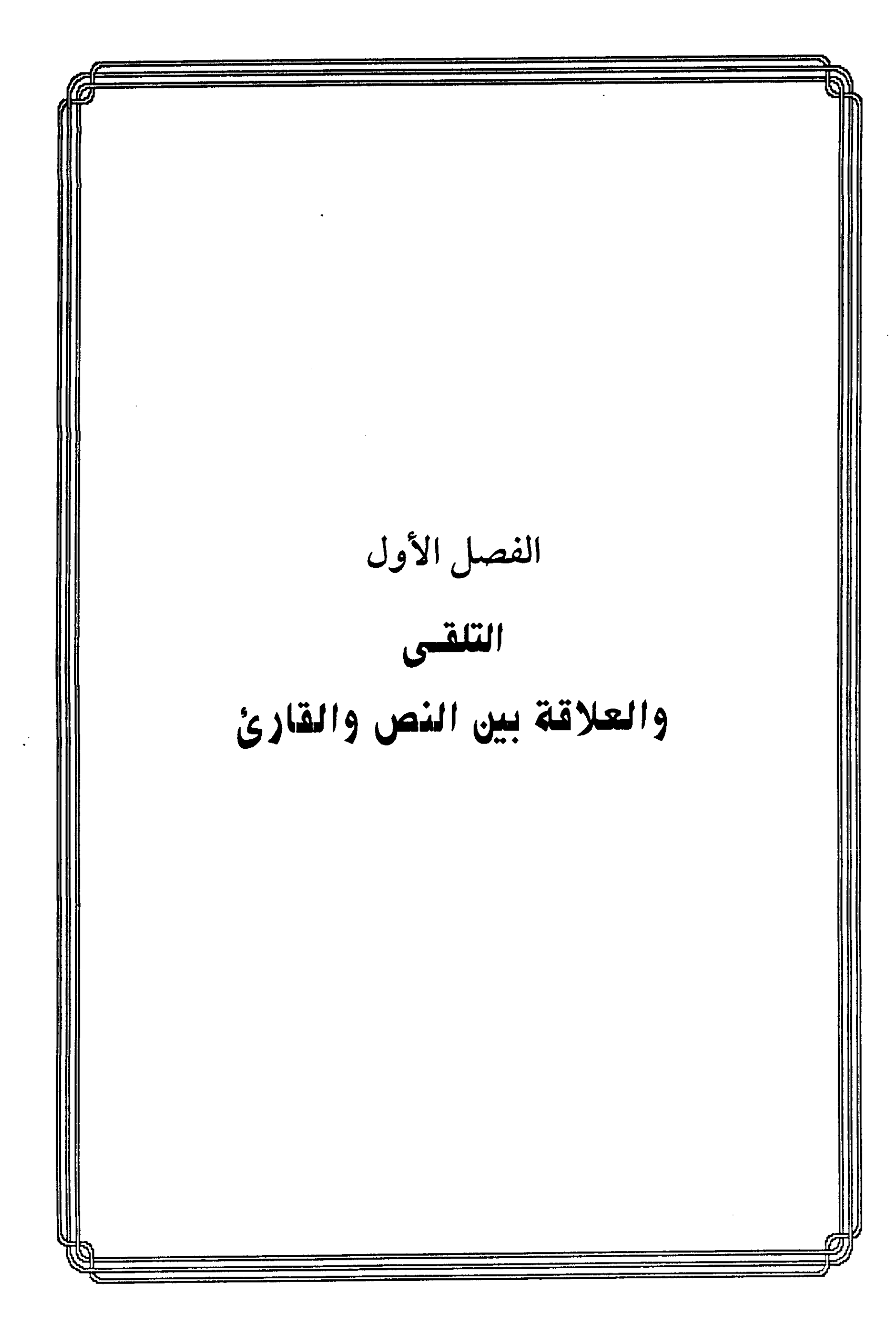
حسن عبد العليم يوسف

رئيس مجلس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

كلية العربية - العريش

جامعة قناة السويس

• Mary Hesse (1995), Reply to Don Hoirsch, New Literary history. V.XVII.N 1, 57.



الفصل الأول

التلقـي

والعلاقة بين النص والقارئ



(۱)

تأسست نظرية التلقى التى أراد لها منظرو مدرسة كونستانس الألمانية على نحو خاص ، وعلى رأسهم هانز روبرت لياوس (H. R. Jauss) وفولف جانج إيزر (W. G. Iser) ، أن تكون نموذجاً نقدياً يحل فى دراسة تاريخ الأدب محل المناهج النقدية الحديثة ، على ظاهرية إنجاردن (R. Lngarden) ، أو ما يُعرف بعلم الظواهر ، وقد ركزت على ظاهرة القراءة التى من شأنها أن تحدد العلاقة بين القارئ والنص ، لتغدو فى آخر الأمر شرطاً لوجود النص الأدبى .

وضعت هذه النظرية القارئ وعلاقته بالنص فى مركز اهتمامها ، إذ القارئ بحسب تلك العلاقة أضحى شريكاً للمنشئ فى تشكيل النص ، أو حتى فى وجوده ؛ لأن النص لم يوجد إلا من أجل قارئ . ومن هنا رأى إيزر أن النص الأدبى إنما يتشكل من فعل القراءة ، وأن جوهره لا ينتمى إلى النص بقدر انتمائه إلى العملية التى تتفاعل فيها الوحدات النصية وتصور القارئ[۱] .

وتخطت نظرية التلقى ما دعت إليه المناهج الأخرى من تاريخية واجتماعية ونفسية فى دراسة الأدب ، تلك التى كانت تصبُّ اهتمامها على الأديب وعلى الظروف التى ينجم عنها فعلُ الإبداع ، وقللت من شأن المنهج الشكلانى الذى يسلط الضوء على بنية الأدب ، بمعزل عن ظروف النصوص ومؤلفيها . وتجاوزت ما سماه البنيويون « سلطة النص » كما هو الشأن عند «رولان بارت»[۲]. إلا أن «لياس» وجد فى الجمع بين المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية ، والاحتفاظ بثمار الإدراك الجمالى الذى دعا إليه الشكلانيون ما

---

(۱) نظرية التلقى - مقدمة نقدية ، روبرت هولب ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، ط. النادى الأدبى والثقافى بجدة ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ ، ص ٢٦ .

(۲) نفسه : انظر مقدمة د. عز الدين إسماعيل التى وضعها بين يدى كتاب «روبرت هولب» ص ١٥ .

يحقق جمالية التلقى[1] ، ليغدو تأريخُ الأدب عنده متشكلاً من خلال ذلك الجدل بين الإنتاج والاستهلاك[2] .

غير أن هذه النظرية كما يعرضها هولب (Holub) أخذت تفقد شيئاً من بريقها فى العقد الثامن من القرن العشرين ، بسبب مواجهتها الأفكار المتصلةَ بالبنيوية ، أو ما بعدَ البنيوية ، أو الاتجاهات الطليعية بعامة فى النقدين الفرنسى والأمريكى ، إضافة لما وقع به منظروها من مآزقَ نظرية طرحوا مفهومَ « أفقِ التوقعات » ، وعندما وصفوا الأدب على أساسٍ من اللّسانيات النصيّة ، فأكدوا بطريقة أو بأخرى ثباتَ النص[3] .

وأما تأريخ هذه الظاهرة ، فقد وُجدتْ لها أصولٌ فى تراث الغرب ، ولا سيما كتابُ « فن الشعر » لأرسطو ، لاشتماله على فكرة التطهير ، التى يمكن أن تُعَدَّ بحسب رأى « هولب » صورةً من صور التلقى ؛ لأنها تقوم على استجابة الجمهور للنص ، لكنه حين عمد إلى تحديد المصادر الفكرية التى تمخضت عنها نظريةُ التلقى لم يَجُزْ « الشكلانية الروسية » و « بنيوية براغ » و « ظواهر رومان إنجاردن » و « هرمنيوطيقا هانز جورج جادامر » و « سوسيولوجيا الأدب »[4] .

هذا يعنى أن ظاهرة التلقى لا ترجع فى نشوئها إلى أكثر من ستينات القرن العشرين ، وأما الظواهر المتقدمة المتصلة بها ؛ فإنها على حد تعبير مؤرخى الظاهرة لم تؤثر بصورة حقيقية فى نشوئها[5] .

---

(١) نظرية التلقى، محمد عزام ،مجلة البيان الكويتية العدد (٣٣٠) يناير ١٩٩٨ ، ص ٤٠ .

(٢) نفسة ص ٤٠ .

(٣) روبرت هولب ، انظر مقدمة د. عز الدين إسماعيل ص ٢٣ .

(٤) نفسه ، ص ١١ .

(٥) نفسه ، ص ١٢ .

أما الدراساتُ العربيةُ المحدثةُ التي انطلقت في مضمار التلقي فقد تجاوزتْ الحدَّ الزمني الذي أشار إليه الغربيون في تأريخهم هذه النظرية ، ويجدرُ بي هنا أن أنوه بدراسةٍ أصيلةٍ اعتسفت طريقاً إخالُها متميزة في مجالِ استقصاء ظواهر التلقي في تراث العرب ، وهي « جماليةُ الألفة - النصُ ومتقبلهُ في التراث النقدي » لشكري المبخوت . ورأيتُ أن أضعَ عليها بعضَ الملاحظات متوخياً منها رسمَ منهجٍ يحاولُ النجاةَ من التكرار ؛ ذلك أن المادةَ التي نودُّ الاعتمادَ عليها في هذا البحث ، وإنْ لم تكن هي عينُها التي اعتمدت عليها الدراسةُ الآنفةُ[1] ، فإنَّها على درجةٍ من التداخل ، ويمكن إيجازُ الملاحظاتِ على النحو الآتي :

أ - آثرتْ الدراسةُ المذكورةُ آنفاً استقصاءَ ظواهرِ التلقي في تراث النقاد السابقين، معتمدةً على الآراء النظريَّة دون اهتمامٍ يُذكرُ بالأمثلة التطبيقية ، مع أنَّها أشارتْ في معرض الحديث عن منهجها أنَّ السائرَ بين المعتنين بظاهرة التلقي أن يُنظرَ إليها من زاوية ردود أفعالِ القرَّاء بإزاء النصوص التي يتأوَّلونها ، فكانتْ آثارُ النقاد وشروح الدواوين وما حفلت به كتبُ الرُّدودِ والموازناتِ والسرقاتِ والوساطات أمثلةً مهمةً يمكنُ أنْ يَعْتَمدَ عليها الباحثُ في دراسة ظواهر التلقي في التراث ، غير أنَّ الدراسةَ لم تصرفْ جُزءاً من اهتمامها إلى تلك الأمثلة . ولهذا سأهتمُّ هنا بالأمثلة التطبيقية ، مُعْرِضاً عن الآراء النظريَّة خوفاً من التكرار .

ب - ذكرتْ الدراسةُ أنَّ مادتَّها والوجهةَ التي تخيَّرتها في البحث دفعتاها إلى عدم الأخذ حرفيّاً ببعضِ المفاهيم التي أشاعها منظِّرو التلقِّي في الغرب ، واكتفت بالاستئناس بها لاستنطاق النصوص النقديَّة ، ومع ذلك فإنَّ

(1) انظر كتابنا : ظاهرة التأويل في النص الشعري (دراسة نماذج من الشعر العربي القديم) طبعة القاهرة، ٢٠٠١م .

القارئَ يجدُ مفهوماتٍ كثيرةٍ مثل « مفهوم التلقى الضمنى » و « أفقِ التوقعات » و « العدولِ عن النص » و « سَنَنِ القراءة » . . قد أُخذَت حرفياً من أصحاب نظرية التلقى . وفى بحثنا لا نرى ضرراً من الاعتماد على هذه المصطلحات والإشارة إلى أصحابها ، إذ « لا مَشَاحةَ فى الاصطلاح » ؛ لأنَّه يفتحُ مجالاً واسعاً للبحث فى هذا المضمار .

ج - انحازتِ الدراسةُ فى استقصاء ظواهر التلقى فى تراث النقاد إلى الشعر دون النثر ، فطبقتْ مصطلحَ أفقِ التوقع ، الذى سمَّته « أُفقَ الانتظارِ » على الشعرِ ، ممثَّلاً بعموده[1] . وهنا نريد دراسة التلقى فى الشّعر والنثر على حدٍّ سواء ، ومن هنا آثرنا بناءَ هذا البحث على ركنين : ركنٍ يتصلُ بتلقِّى النّص الشعرى ، وركنٍ يخصُّ تلقى النص النثرى ، ومع أن هذا التقسيمَ قائمٌ على المقاربةِ لا القطع ، إذ لا تختلفُ طرائقُ تلقى النص الشعرى عن النص النثرى ، وكذلك لا يوجد اختلافٌ يُذكرُ فى مستويات تلقيهما لدى القُراء ، إلا أن معظمَ الدارسين الذين سبقونا إلى هذا الموضوع ، وضعوا تصوُّراً محدداً لتلقى النص الشعرى دون النثرى ، وبنوا دراساته على أساسِ تلقى الشعر خاصة ، فكأنهم فصلوا بحسب هذا التصور بين تلقى الشعر والنثر ، وهذا التصورُ إنما حَمَلنا على النظر إلى مستويات تلقى الشعر بصورة تستقلُّ جزئياً ولغرض دراسى ليس إلاَّ عن تلقى النثر .

---

(١) جمالية الألفة - النص ومتقبله فى التراث النقدى ، شكرى المبخوت ، ط ١ بيت الحكمة تونس ١٩٩٣ ، أنظر مقدمته ص ٩ ، وفيما يتعلق بالمصطلحات (المتقبل الضمنى) ص ١٥ (سنة القراءة) ص ٨١ (أفق الانتظار - الشعر نموذجاً) ص ٧٥ (العدول) ص ٩٧ .

(٢)

للشعر كما يُشيرُ غيرُ نفر من الدارسين جماليةٌ ينطوى عليها جنسُهُ الأدبى، فكلما انغرسَ فـى جنسه تمكنتْ فيه أسبـابُ الجمالِ والتأثيـر ، وتأكدتْ صلتُهُ بالمتلقى[١] ، وعلى هذا النحو يغدو الشعرُ إبداعاً من جهة المنشئ ، وتذوُّقاً من قبل المتلقى[٢] ، ولهذا لا نستطيع أن نتصورَ شعـراً بدون مُستَقبل ، لأن الشعر إنما يُكتَب من أجل سامع أو قارئ[٣] . أما طرائقُ استقباله فليستْ هناك طريقةٌ حرفيَّة وثابتة فى تلقى الشعر ، إذ الشعرُ نـفسُهُ و « بحسب تاريخه متغيرٌ تتلونُ طرائقُ إبداعه وفق الزمان والمكان والثقافة والحضارة »[٤] ، وعليه تتعددُ طرائقُ استقباله مثلَ أنْ يُستَقـبلَ بالسماع وهى طريقةٌ تتصلُ بالإنشاد ، وبالقراءة وهى تتصل بالكتابة ، وليست الطريقتان متعاقبتين كما صوَّر نفرٌ من الباحثين ، كأن ترتبطُ طريقةُ السماع بالطور الشَّفاهى الذى مـرَّ به الشعر العربى قبل التدوين ، ثم ارتبطت القـراءةُ بالطور الكتـابى أى ما بعـدَ مرحلةِ تدوين الشـعر العـربى القديم[٥] ؛ لأن طرائقَ التلقى وإن اتصلت بظروف الإبداع ، إلا أنها لا تخضع لمثل هذا التـصنيف ، ونحن عـادة نتلقى أشعـار معـاصـرينا بالسمـاع تارة ، وبالقراءة تارة أخرى ، فى حين نتلقى النصـوصَ القديمة بالقراءة دائماً ، وهذه الحال تصدق عـلى المرحلة المتقدمة فى تأريخ أدبنا ، إذ النـقاد استقبلـوا أشعار معاصريهم بالقراءة والسماع ، واستقبـلوا شعر متقدميهم بالقراءة ، وكان ذلك

---

(١) فى الإبداع والتلقى – الشعر خاصة ، عبد الرحمن القعود ، مجلة عالم الفكر مجلد (٢) العدد (٤) إبريل يونيو ١٩٩٧ م ص ١٧٤ ، والكلام كـما أشار البـاحث مستفـاد من دراسة الغذامى (الخطيئة والتكفير) .

(٢) نفسه ، ص ١٧٥ .

(٣) النص الأدبى والمتلقى ، سعود محمود عـبد الجابر ، مجلة الفكر العربى ، العدد (٨٩) السنة (١٨) لعام ١٩٩٧ م ص ٨ .

(٤) فى الإبداع والتلقى ، ص ١٧٤ .

(٥) نفسه ، ص ١٧٥ .

بعد أن دوّن شعر العرب بالطبع ، أما المرحلة السابقة للتدوين ؛ أى عندما كان الشعر ينقل مشافهة ، فإنّها خارجة عن إطار دراستنا لصعوبة استظهار الأمثلة المتصلة بالتلقى فيها .

وعلى هذا النحو بوسعنا أن نضع تصوراً مبدئياً لفكرة هذا البحث ، يتحدد برصد الملاحظات النقدية التى دونها القراءُ النقادُ أو ردود الأفعال التى صدرت عن الممدوحين أو غيرهم وقد انتبه الأدباءُ إلى أهميتها فسجلوها فى مصنفاتهم فهذه جيعاً تمثلُ من وجهة نظرنا ظواهرَ مهمةً تتصلُ بالتلقى الأدبى وعليها يدور البحث .

انتبهَ النقادُ المتقدمون إلى أنَّ النص الشعرى حمالُ أوجه ، أو أنه يحتمل قراءاتٍ متعددةً ومن ثمَّ تقوم عليه تأويلاتٌ كثيرةٌ تبعاً لتعدد القراءِ واختلافهم وتعاقبهم الزمنى . وما تركوه من تصوراتٍ فى مؤلفاتِهم إزاءِ النصوص التى كانوا يتأولونها يجعلُ محاولاتِهم فى هذا الباب قريبةً من مفهومات المحدثين إزاء انفتاحِ النص . ويجد الباحثُ أمثلةً كثيرة فى التراث تقوم على تلقى النصوص وفق قاعدة من التفسير تمثلُ فى الحقيقة نشاطاً فعَّالاً يقوم به القارئ لفهم النص، ومن ثمَّ تأويله بحسب وعيه وثقافته ، وبهذا الفهم يقترب الأقدمون مرة ثانية من الإطار الذى حدده منظِّرو التلقى اليوم لنظريَّتهم ، إذ معنى النصِ عندَهُمْ ليس ثابتاً ، فلا يُستَخرج من النص ، أو تشكِّله المفاتيحُ النصِّيَّة ، وإنما يتحقق من خلال التفاعل بين النص والقارئ[1] . ولعل فى النص الشعرى الآتى ، الذى تناوله ثلاثةُ نقاد ، فى أزمنة متعاقبة ، ما يوضح تصورَ القدامى لانفتاح النص .

(١) نظرية التلقى، روبرت هولب ، المقدمة ص ٢٦ .

قال الشاعر :[1]

ولمَّا قَضَيْنا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ ومسَّحَ بالأركانِ مَنْ هوَ ماسح

شُدَّت على حُدْبِ المَهارِى رِحالُنَا ولايَنظُرُ الغادى الذى هو رائحُ[2]

أخَذْنَا بأطراف الأحاديثِ بيننا وسالتْ بأعناقِ المطىِّ الأباطحُ

وقد يكون ابنُ قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) من أوائل النقاد الذين وجهوا الأنظارَ إلى هذا النص ، وبحسب قراءته ، ضرَبَهُ مثلاً للشعر الذى حَسُنَ لفظُهُ وتأخَّر معناه ، ذلك أنه لم يجد لَمَّا تأوَّلها كبير فائدة ، وأمَّا ألفاظُهُ فكانت « أحسن شئ مخارج ومطالع ومقاطع »[3] ، غير أنها لم تختزن من المعانى ما يوجبُ الاستحسان ولهذا قال : « إذا نظرتَ إلى ما تحتَها من المعنى وجدتُهُ : ولما قضينا أيامَ منى ، واستلمنا الأركانَ ، وعالينا إبلنَا الأنضاءَ ، ومضى الناسُ لا ينتظر الغادى الرائحَ ، ابتدأنا فى الحديث ، وسارت المطىُّ فى الأبْطحِ »[4] .

إن هذا النص بحسب قراءة ابن قتيبة ه دونَ الجيد وفوقَ الردئ ؛ لتأخر معناه عن لفظه، أو لأنه حققَ غرضاً فى الإمتاع على اعتبار أن ألفاظَهُ « أحسنُ شئ مخارجَ ومطالع ومقاطع » ولكنه قصَّرَ عن أداء وظيفة إبلاغية إذ لا يجدُ القارئُ فى معانيه كبيرَ فائدة فلهذا عدَّه وسطاً بين طرفين متضادين : الأول فى

(١) هذه الأبيات مشهورة ذكرها ابن قتيبة فى (الشعر والشعراء) ١/ ٧٩ وابن جنى فى (الخصائص ١/ ٢١٨ وعبد القاهر الجرجانى فى (أسرار البلاغة) ص ٢٠ ، والقالى فى (ذيل الأمالى) ص ١٦٦ ، وياقوت الحموى فى (معجم الأدباء) ٨/ ١٥٩ . بغير عزو . ونسبها الشريف المرتضى فى (أماليه) لعقبة بن كعب بن زهير : ٢/ ١١٠ . والراجكوتى فى شرح الذيل ، لكثير عزة ص ٧٧ .

(٢) المهاريى بكسر الراء وتخفيف الياء ويجوز تشديدها وهو الأصل ، فهى جمع مهرية وهى الإبل المنسوبة إلى (مهرو بن حيدان) ويجوز فى الجمع فتح الراء (مهارى) .

(٣) الشعر والشعراء ، أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة ، تح : أحمد محمد شاكر ، ط دار المعارف بمصر ١٩٦٦ م ص ١/ ٧٤ .

(٤) نفسه : ص ١/ ٧٦ .

غاية الجودة ، والآخر فى نهاية الرداءة ، والتوسطُ هنا متصلٌ بمفهوم الاعتدال الذى عبَّر به عن تصوره لقيم الفن الشعرى ، وهو تصورٌ رحب لا يحصر الحكمَ النقدى فى مستويين ، كأن يكون الشعرُ جيداً ، أو رديئاً فحسب ، وإنما أوجد مساحةً متسعة بين الجودة والرداءة تستوعبُ ضربين آخرين من الشعر وهما : ما حسُنَ لفظُهُ وتأخَّر معناه كالنص الآنف ، وما جادَ معناه وقصَّرَ لفظُهُ وعلى هذا النحو صار الشعرُ عنده أربعة أضرُب : الأول يمثلُ غايةَ الجودة وهو ما حسُنَ لفظُهُ وجاد معناه ، والثانى يمثل نهايةَ الرداءة وهو الذى قصرَتْ ألفاظُهُ وتأخرت معانيه عن الوفاء بالغرض ، وأما الثالثُ والرابعُ فهما حدَّان متوسَّطان بين الجودة والرداءة أى أنهما معتدلان فحقق كلٌّ منهما وظيفةً واحدة من وظائف الكلام ، مثل أن يكونَ الشعرُ ممتعاً غيرَ نافع ، أو نافعاً غيرَ ممتعٍ ، والأصلُ فى الشعر الجيد أن تتحققَ الوظيفتان معاً ، وإن عجز عن أداءِ هاتين الوظيفتين فهو ردئٌ .

ومبدأ الاعتدال كما هو واضح قائمٌ على الوظيفة التى يؤديها كلٌّ عنصر من عناصر الشعر ، منفرداً أو مجتمعاً ، والجودة المطلقة عنده تتحقق بالاجتماع لا التفرق ، غير أن اقتصارَ الشعر على وظيفة واحدة من وظائف الكلام لا يطرحه بعيداً عن حد الاستحسان ، وإنما يجعله وسطاً بين الجيد والردئ . ومعلوم أن هذه النظرة لا تأخذ بالقطع ، وإنّما تأخذ بالمقاربة ، ومن فضائلها أن ابن قتيبة لم يجر على سُنَنِ معاصريه فى الحكم على نماذج الشعر القديم والمحدث فى عصره ، كأن يتعصبُ للقديم لتقدمه ، أو ينتصر للمحدث لأنه محدثٌ ، وإنّما نظر إليهما باعتدال فذكر فى مقدمة كتابه (الشعر والشعراء): « فكلُ من أتى بحَسَنٍ من قولٍ أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه، ولم يضعهُ تأخرُ قائله أو فاعلِه ، ولا حداثةُ سنه كما أن الردئ إذا ورد علينا

للمتقدم أو الشريف لم يرفعهُ عندنا شرفُ صاحبِهِ ولا تقدُّمه »[1] .

أمـا ابـن جـنـى (ت ٣٩٣ هـ) فـقـد وقف عند بيـتـين من النص الآنف وهما :[2]

ولمَّا قَضَيْنا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ ومسَّحَ بالأركانِ مَنْ هوَ ماسح
أخَذْنَا بِأطراف الأحاديثِ بيننا وسالتْ بأعناقِ المطيِّ الأباطحُ

وقد ظن نفـر من الدارسين أنّ ابن جنِّى لم يرَ فى هذا النص أكثرَ مما رآه ابن قتيبة ، إذ عد « ألفاظَهُ شريفةً رفيعـة ، ومعانيه مشروفةً خفيضة » ، وهذه عبارة ابن جنى نفسه وقد فهم منهـا أن ابن جنى إنما أورد البيتين « مثالاً للشعر الرائقِ لفظُهُ البسيطِ معناه »[3] . والحق أن ابن جنى فى عبارته الآنفة يصور آراءَ مَنْ سبقه ومنهم ابن قتيبة الذى رفع من شأن لفظه وضع من معناه ، ولو تابعنا بقية كلام ابن جنى فى «الخصائص» نراه يقول : « فإنا نجدُ من ألفاظِهم ما قـد نمقـوه وزخرفـوه ووشوه ودبجـوه ولسنا نجدُ مع ذلك تحتَهُ مـعنى شريفاً . . »[4] ثم يأتى ابن جنى بالبيـتين اللذين أثبتناهما آنفاً ويـعقّبُ عليهما بـقوله : « قيل هذا الموضع قـد سَبَقَ إلى التـعلق به مَنْ لم ينعمْ النظرَ فـيه ، ولا أرى مـا رآه القومُ منه ، وإنما ذلك لجفاء طبعِ الناظر ، وخفاء غرض الناطق . . »[5] . وهذا يدل على أن ابن جنى يريدُ مخالفةَ مَنْ سبقه فقال: «ولا أرى ما رآهُ القوم منه» أى النص، ثم يعرض بِمَنْ فهمُهُ عن الإحاطة بمراميه «وخفاء غرض الناطق» ،

---

(١) المصدر السابق : ص ٤١/١ .

(٢) الخصائص ، أبو الفتح عثمان ابن جنى ، تح . محمد على النجار ط ٢ بيروت ٢١٨/١ .

(٣) المتخير من كتب النقد العربى ، محمود الربداوى ، ط ١ مؤسسة الرسالة بيرت ١٩٨١ انظر الحاشية (١) ص ٨٠ .

(٤) الخصائص ، ابن جنى ، ٢١٩/١ .

(٥) نفسة ، ٢١٩/١ .

إذ للنص من وجهة نظره معانٍ خفيةٌ لم يدركها سابقوه «لجفاء طبع الناظر» وعلى ذلك يكشف ابن جنى من خلال قراءته أبعادَ المعانى فيجدُ فى قوله : «كلَّ حاجةٍ» ، ما يفيدُ منه أهلُ النسيب والرقة وذوو الأهواء والمقة ، ويرى فى حوائج «منى» أشياءَ كثيرةً غيرَ ما يظهَرُ عليه لفظُها ، فمنها التلاقى والتشاكى والتخلى . . وبعد ذلك يَعْقِدُ غرضَ النص على قوله : « ومسّحَ بالأركان من هو ماسح » إذ الحوائجُ التى قضيتْ، والآرابُ التى أُنْضِيَتْ من النحو الذى هو مسْحَ بالأركان ، وما يَلْحَقُ به جارٍ فى التقرب من الله ، والبيت الثانى لا يبعد عن النسيج الآنف الذى استقام عليه البيت الأول ، وهنا يُعْمِلُ ذائقتَهُ النقديَة ليردَّ أقوالَ السابقين الذين زعموا أن قولَهُ : «أخذنا بإطراف الأحاديث» قاصرٌ عن الإحاطة بالغرض ، فلو قال : «أخذنا فى أحاديثنا» لكان أوفى بالمقصود ، ولكان فيه معنى يُكْبِرُهُ أهلُ النسيب .

وابن جنى ينتصرُ لما أثبتَهُ النصُ ، إذ وجد فيه وفاء للمعنى ، ولهذا قال : « وفى هذا ما أذكره لتراه فتعجب ممن عَجِبَ منه ووَضع من معناه »[1] ثم يعرض ثلاثةَ شواهد تدعم ما ذهب إليه النص ليقولَ فى النهاية : « إن فى قوله أطراف الأحاديث وحياً خفياً ورمزاً حلواً ؛ ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبونَ ، يتفاوضه ذوو الصبابة المتيمون من التعريض والتلويح والإيماء دون التصريح ، وذلك أحلى وأدمثُ وأغزل وأنسب »[2] . وفى ذلك كلِّه دلالة وافيةٌ على أنَّ قراءة ابن جنى النصَ الآنف تختلف عن قراءة ابن قتيبة ، إذ انتبه ابن قتيبة إلى ما أدته الألفاظ من وظائفَ تتصل بالإمتاع ، وأما المعانى فكانت عندهُ قليلة الفائدة ، فى حين حاول ابن جنى إيجادَ نوعٍ من التكامل بين ما تؤديه الألفاظُ وما تؤديه المعانى من أغراض لدى المتلقى ، ذلك أن

(١) نفسه ، ١/٢١٨ .

(٢) نفسه ، ١/٢١٨ .

تصورهُ للعـلاقة بين اللفظ والمعنى شـبيهةٌ بعـلاقة الخادم بالمخـدوم ، والمخدومُ عنده أشرفُ من الخادم ، وقد لاحظ أن العرب « تحلى ألفاظَها وتدبجها وتشيها وتزخرفُهـا عنايةً بالمعانى التى وراءَها »[1] . ولهذا فَهِمَ النصَ ببـعديه الوظيفى أى الحاجة إلى الإفهام ، والشكلى أى الحاجة إلى الإمتاع والإطراب ، مرجحاً البعد الأول على اعتبار أن الألفاظَ خادمةٌ المعانى .

وبعد ذلك وقف عـبدُ القـاهر الجرجانى «ت ٤٧١ هـ» على النـص بأبياته الثلاثة ، وخلافـاً لكل من سبَقهُ فإنه لم يجـد فضيلتَهُ كامـنةً فى لفظه كما هو الشأن عند ابن قتيبة ، ولا فى لفظه ومعناه كما هو الحال عند ابن جنى ، وإنما وجدهـا فى نظمه ، وبذلك أصّل عـلاقةً جـديدةً بينه وبين النص قائمـةً على محـاورِ قراءاتٍ سابقة فـذكر أن « الأشعار التى أثـنوا عليها من جهـة الألفاظ ووصفـوها بالسلاسـة ، ونسبـوها إلى الدَّماثة ، وقـالوا كأنها المـاء جَرياناً ، والهواءُ لطفاً والرياضُ حسناً . . . كقوله :

ولمَّا قَضَـيْنا مِنْ مِنًى كُلَّ حَـاجَةٍ ... ومـسَّـحَ بالأركـانِ مَنْ هوَ مـــاسح

وشُدَّت على دُهْمِ المَهارِى رِحالُنَا ... ولم يَنـظُرُ الغــادى الـذى هو رائحُ

أخَـذْنَا بِأطراف الأحـاديثِ بيننا ... وســـالتْ بأعـناقِ المطىِّ الأبـاطحُ

فقال : هل تجد لاستحسانـهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً إلا إلى استعارةٍ وقعت مـوقعها وأصابتْ غرضَها ، أو حُسْنَ ترتيـب تَكَاملَ معه البيانُ حتى وصلَ إلى القلب مع وصول اللفظِ إلى السمع . . . »[2] .

---

(١) نفسه ، ٢١٨/١ .

(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهرة الجرجانى، تح . هـ ريتر ط. ٣ دار المسيرة بيروت ١٩٨٣م ص ٢٢ .
انظر : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، د. جابر عصفور ، دار المعارف - القاهرة (بدون تاريخ) ص ٦٠ ومابعدها .

الجرجـانى بدوره يعيـدُ تشكيلَ النص وفقَ قـراءة جديدة فـيجـدُ فى قول النص: « ولما قضينا من منى كلَّ حاجة » تعبيراً عن قضاء المناسك والخروج من فروضـها وسننهـا ، وفى قوله « ومـسّحَ بالأركان من هو مـاسح » دلالةً على طوافِ الوداع الذى هو آخرُ الأمـر ، وفى قوله : « أخـذنا بأطراف الأحاديث بيننا » وصلاً بين ذكرِ مَسْحِ الأركان ومـا يليه من زمّ الركاب وركوبِ الركبان . وفى قـوله «الأطراف» ما يـدل على صفـة تَخُصُّ الرفـاقَ فى السَّـفَرِ، لكثـرة تصرفهمِ فى فـنون القول وشجونِ الأحاديث، ومـا هو عادةٌ عند المتطوفين من الإشارة والتلويح »[1] . ويضاف إلى ذلك ما ينطوى عليه النص من « استعارة لطيفـة طَبّقَ فيها مفْـصلَ التشبيـه فصرّحَ أولاً بما أومأ إليـه فى الأخذ بإطراف الأحاديث من أنهم تنازعـوا أحاديثهم على ظهور الرواحل التى جـعلَ سلاسةَ سيـرها بهم كالماء يسـيلُ به الأبطح »[2] وما يرمى إليـه عبد الـقاهر هنا هو أنَّ ترتيبَ الألفاظ فى النص ، وافقَ ترتيبَ المعانى فى نفس قائله ، فـصارت قيمة النص فى ترتيبه وحسن تأليفه ونظمه .

ومن الواضح أن فى قراءة عبد القاهر دلالة إضافية ربحها النّصُ ، تختلف فى قليل أو كـثير عـن الدلالات السابقة ، ومـن خلال القراءات الثـلاث التى قدمـناها بدا فعلُ القـراءة المتكررُ للنص الواحد أشـبهَ بعـملية إنتـاجٍ لدلالات جديدةٍ وهذا إنما يدل على انفتاح النص أمام قرائه قبلَ كُلِّ شئٍ .

وثمة مستوىً آخرُ فى تـلقى النص الشعرى فى التراث يقرب من اصطلاح المحدثين المعـروف « بإكراهات المعنى »[3] وهذا المستـوى يتصلُ بتلقى الشـعر

(١) نفسه ، ص ٢٣ .
(٢) نفسه ، ص ٢٣ .
(٣) هذا المصطلح أخـذناه عن شكرى المبخـوت (جمالـية الألفة) لكنـنا صرفناه عن وجـهه الذى أراد به الباحث دراسة هذا المفهوم بحسب المتقبل الضمنى : انظر (جمالية الألفة) ص ٢٧ .

سماعاً فى حالة الإنشاد . ونرى فيما رواه الصولى عن أبى تمام لما أنشدَ قصيدتَهُ بين يدى أحمدَ بنِ المعتصم ، وكان الكندىُّ موجوداً فى مجلس الأمير، تمثيلاً لهذا المستوى .

قال أبو تمام :[1]

مافى وُقُوفكَ سَاعةً منَ باسِ ... تقضى ذِمامَ الأربعِ الأدْرَاسِ

فلعلَّ عَيْنَك أن تُعينَ بمائِها ... والدَّمْعُ منهُ خاذِلٌ ومُواسى

أبليتَ هذا المَجْدَ أبْعَدَ غايةٍ ... فيهِ وأكرَمَ شيمةٍ ونِحَاسِ

إقدامَ عَمْروٍ فى سماحَةِ حَاتِمٍ ... فى حِلْمِ أحْنَفَ فى ذكاءِ إياسِ

فقال له الكندى وأراد الطعن عليه : الأميرُ فوق مَنْ وصفت ، فأطرق قليلاً ، ثم زاد فى القصيدة بيتين لم يكونا فيها :

لا تنكروا ضربى له مَنْ دونَهُ ... مثلاً شروداً فى الندى والباس

فاللَّه قد ضربَ الأقلَّ لنورِهِ ... مثلاً من المشكاة والنِّبْراسِ

ومن الواضح أن المتلقى فى هذا الشاهد صريحٌ غيرُ ضمنى ، وطريقة التلقى جاءت بالسماع لا القراءة ، وقد عمد المتلقى إلى إكراه المنشئ إلى معانٍ لم تكن فى وهمه ساعةَ إنشاء النص ، ذلك أن المعنى المعروضَ على السامع لا يفى بالغرض ولا يرعى حقَّ المخاطب بالقول ، فلهذا اضطره إلى عطف معانيه عن مسارها المثبت فى النص ، والعدول بها إلى ناحية يحسبُها المتلقى صواباً ، إذ المنشئُ خلطَ بين المعانى فوصف الخاصةَ بوصف العامة ، ولم يُرَاعِ طرائقَ العرب فى مخاطباتها ، ولم يجرِ على السُّنَنِ المألوفة فى تقسيم الكلام بحسب

(١) إخبار أبى تمام ، أبو بكر محمد بن يحيى الصولى ، تح : محمد عبده عزام وخليل عساكر ونظير الإسلام الهندى ، ط ٣ دار الآفاق بيروت ١٩٨٠ م ص ٢٣٠ .

أقدارِ المخـاطبين ، ولهذا تدخّلَ المتلقى فى حـيثيات الـقول ليكونُ واسطةً بين المنشئ والمخـصوص بالخـطاب ، ليبلغَ الكـلامُ غايتَـهُ ، ويتـوخى المنشئُ فيـه الإحسانَ ، وبهذا غدا المتلقى معياراً ، أو نظاماً من السنن تتعدى النص المثبت، ليـؤسس بطريق محـاورة المنشئ نصـاً جامـعاً لما أُنْجـزَ وما سـينجزُ بعـدئذ ، والطريفُ هنا أنَّ أبا تمام ، بحـسب رواية الصولى ، قـد استـدرك على النص المثـبت فأضـاف معانى جـديدةً بناء على مـلاحظات السامع ، إنه بمعنـى آخر استجـاب له ، وبهذا نجح المتلقى فى مشـاركة المنشئ فى كيفيـة إنتاج النص ، بطريق صرفِهِ عن ارتياد المجهول وحـملِهِ على احترام النهج المألوف فى صياغة المعنى ليفى بحق الخاطب[1] .

وهذا النهج فى تلقى الشعر يدل على أن الـنص عند السلف لم يكن معيناً بصورة نهائيـة ، ولا هو مستقل بذاته أيضاً ، وإنما هو نـتاجُ تفاعلٍ بين المنشئ والمتلقى قـائمٌ على الوعى بالبنى النصـيّـة المتشكلـة فى البدء على أسـاس من الإبهام ، ومن هنا تنشـأ عن النصوص ، كـما يقول أصحـاب نظرية التلقى ، فجـوات يتـعين على المتلقى ملؤها[2] . إذ النص بحـاجة إلى نشـاط المتلقى ، وهذا النشاط أحـياناً يوجب إكراهُ المنشئ ليسـتوفى القول ، وأحيـاناً أُخَر يعين قيمة النص ، ويبين مدى تجاوزه فى أداء المعانى ، ليـغدو المتلقى معياراً فاصلاً بين ماهو جيد وما هو ردئ أو ضابطاً مجالَ القولِ على أساسٍ أن ملكيةَ المعانى مشتركـةٌ بين المُخاطب والمُخاطَب[3] . وعلى ذلك يكون الشعرُ الجـيدُ ما حازَ على قبـول السامع والردئُ من حـملَهُ على النفور منه لمخـالفته العُـرْفَ وعدم جريانِهِ على المعهود ، وهذا الأمرُ لاشئَ يضبطه سوى مـا يسميه الباحثون اليوم

(١) جمالية الألفة ، شكرى المبخوت ، ص ٢٠ .
(٢) نفسه ، ص ٢٣ .
(٣) نفسه ، ص ٢٥ .

« بأفق التوقعات » ومعناه « نظامٌ من العلاقات ، أو جهازٌ عقلى يستطيع فردٌ افتراضى أن يواجَه به أىَّ نص »[1] وينجم عن هذا النظام عادة مفهومان : « تغيير الأفق » و « اندماج الأفق » فتغيرُ الأفق يقومُ على الفارق الحاصلِ بين ردود فعلِ الجمهور وأحكام النقد ، أو بين تعارضِ القارئ مع مكتسباته فى الوعى النصى . ومفهومُ اندماج الأفق يعنى علاقةَ التجاوب القائمة بين التاريخية للأعمال الأدبية والتوقعات المعاصرة »[2] . ونستطيع تَمثُّلَ هذين المفهومين فى تراث السلف فى التلقى على أن اندماج الأفق يناسبُ ما استأثرَ من النصوص بقبول السامع وشواهدُهُ كثيرة جداً لا تكادُ تحصى ، واختلافَ الأفقِ يناسبُ ما من شأنه أن ينفر السامعَ إزاء النصوص التى تُلقى عليه ومن أمثلة ذلك ما عرضه ابن رشيق فى « العمدة » لما أنشد ديكُ الجن قوله :

كأنَّها ما كأنهُ خُلَلَ الخُـ ـلَّةِ وَقْفُ الهَلُوكِ إذْ بَغَما

فقال له دعبل : أَمْسِكْ عليك ، فو اللّه ، ما ظننتُكَ تُتِمُّ البيت إلا وقد غُشِىَ عليك ، أو تَشَكَّيْتَ فكَّيْكَ، ولكأنَّك فى جهنَّم تَخاطبُ الزبّانيةَ ، أو تَخَبَّطك الشيطانُ من المس»[3] وأراد أن يردعَهُ ويصرفَهُ عن قوله الذى خالف به العادة ، وأبعدَ مسافةَ الكلام ، وهذا كلّه إنما يخالف توقعَ المستمع فكان سبباً فى الإعراض عنه. ومن ذلك أنّ أبا تمام لما أنشد قولَهُ فى مدح أبى دُلفَ بحضرة أناس[4] .

على مثلها من أربُعٍ وملاعبِ أُذيلتُ مَصُونَاتُ الدُّموعِ السَّواكبِ

---

(١) نظرية التلقى ، روبرت هولب ، ص ٤١ .

(٢) نظرية التلقى ، محمد عزام ، مجلة البيان ص ٤١ .

(٣) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن ابن رشيق ، تح . محمد قرقزان ط ١ دار المعرفة بيروت ١٩٨٨ ص ١/٣٩١ .

(٤) العمدة ، ابن رشيق ، ص ١/٣٩٣ .

فقال له رجل: « لعنةُ اللّه والملائكةِ والناسِ أجمعين، فَدهِشَ أبو تمام حتّى تبينَ ذلك عليه »[1] ذلك أن الرجلَ لم يستسغ ما سمعه ، فأدخل عليه عيباً .

ومنه أيضاً أن جريراً لما دخل على عبد الملك فأنشده :

أتصحُو أم فؤادُكَ غيرُ صاحٍ   عشيةَ همَّ صَحْبُكَ بالرَّواحِ

فقال له عبدُ الملك : بل فؤادُكَ . . . فاستثقلَ هذه المواجهةَ ، صارفاً النظر عما إذا كان الشاعر قد خاطب نفسهُ كما يقول ابن رشيق[2] .

ومن ذلك أيضاً قول ذى الرُّمّة لعبد الملك :[3]

مابالُ عَيْنِكَ منها الماءُ ينسكبُ   كأنَّهُ من كُلَىً مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ

قيل إنه « كان بعين عبدِ الملك بن مروان ريشةٌ ، فهى تدمع أبداً فتوهم أنَّه خاطبه أو عرّضَ به فقال : وما سؤالُكَ عن هذا يا جاهلُ ومقتَهُ وأمرَ بإخراجه »[4] .

ويعلق ابن رشيق على هذه الشواهد وغيرها التى لم تظفر بقبول المستمعين بقوله : « وإنما يُؤتى الشاعر فى هذه الأشياء إمَّا عن غفلةٍ فى الطَّبع وغلَظٍ ، أو من استغراقٍ فى الصَّنعة شُغْلٍ هاجسٍ بالعمل يذهب مع حُسْنِ القول حيث ذهب ، والفَطِنُ الحاذقُ للأوقات ما شاكلها ، وينظرُ فى أحوال المخاطبين فيقصدُ محابَّهُمْ ويميلُ إلى شهواتهم وإن خالفَ شهوتَهُ ، ويتفقدُ ما يكرهون سماعهُ فيتجنبُ ذكرَهُ »[5] .

(١) نفسه ، ١/ ٣٩٤ .

(٢) نفسه ، ١/ ٣٩٤ .

(٣) نفسه ، ١/ ٣٩٤ .

(٤) نفسه ، ١/ ٣٩٥ .

(٥) نفسه ، ١/ ٣٩٥ .

من الواضح أنَّ هذه الأمثلة تندرج تحت إطـار العدول عن النص إذ المتلقى باستماعه أو قراءته يكشف عن ظواهرالزَّيغ والعَسَف في النص ، فيردُّه لمخالفته السُّنَنَ أو مـجانبـته المألوفَ ، أو أنه يتـخطى ما ينـتظرُهُ المتلقى منه ، ذلك أنَّ النَّصَّ لم ينظر فى « أحوال المخاطبين فيقصد محابَّهم على حد تعبير ابن رشيق الآنف .

ويمكن أن يندرجَ تحتَ هذا الباب أيضاً مآخذُ الـنقاد على الشُّعراء فى اللُّغة والأسلوب والبناء الشـعرى عـامةً ، وهى أمـثلة لا مجـالَ لاستقـصائهـا هنا لغزارتها، ونكتفى بالإشارة إلى بعض الملاحظات النقدية إزاء بنيةِ الشِّعرِ .

لقد أسهمت ملاحظات المتلقى الصَّريح فى التراث النقدى بتحديدِ مفاصلِ النص ، سواءٌ أكان ذلك فى ترتيـب أجزاء القول من جهة تدرجـها وتسلسلها وتناسبها ، أم فى ترتيب معانيه ضمـنَ الجُزء الواحد ، ليدلَ على وعيه بأهمية البناء الشعـرى وترتيبـه على نحو خصـوص يَرْعَى الحالات التى يكونُ عليـها السَّامعُ ، فمن هذه الجهة تدخَّلَ المتلقـى فى ترتيب معانى النص كالذى يصورُهُ الشاهدُ الآتى من شعر أبى الطيب فى مديح سيف الدولة حيث يقول :

وقفتَ ومافى الموتِ شكٌ لواقفٍ ... كـأنّـك فى جَـفْنِ الـرَّدَى وهو نائمُ
تمرُّ بـكَ الأبطالُ كَـلْمَى هـزيمةً ... ووجـهُكَ وضـاحٌ وثغـرُكَ باسمُ

وذكر الواحدى ُ أنَّه لَّما أنشـدَ المتنبىُّ البيتين أنكرَ عليه سـيفُ الدولة عَجُزى البيتين على صـدريهما ، وقال له : ينبغى أن تُطَبِّقَ عَـجُزَ الأول على الثانى ، وعجـزَ الثانى على الأول . ثم قـال له : وأنتَ فى هذا مثلُ امـرئ القيس فى قوله :

كـأنىَ لم أركبْ جـواداً للذةٍ ... ولم أتبطن كـاعِـباً ذاتَ خَلْخَـالِ
ولم أسبـأ الزِّقَ الروىَّ ولم أقلَّ ... لخيلىَ كُـرى كـرةً بعـدَ إجـفـالِ

قال : ووجهُ الكلامِ فى البيتين على ما قالهُ أهَلُ العلم بالشّعرِ أنْ يكونَ عَجُزُ الأول على الثانى ، والثانى على الأول ليستقيم المعنى ، فيكون ركوبُ الخيل مع الأمر للخيل بالكرِّ ، وسبءُ الخمرِ مع تبطن الكَاعِبِ[1] .

وفى ذلك دلالةٌ على تدّخل المتلقى فى ترتيب المعانى ، وأما تدخّله فى بناء النص فيدل عليه ما يُحْكَى عَنْ شاعرٍ « أتى نصرَ بنَ سيار بأرجوزة فيها مائةُ بيتٍ نسيباً وعشرةُ أبيات مديحاً ، فقال له نصرُ : والله ما بقيتَ كلمةً عذبةً ولاَ معنى لطيفاً إلا وقد شغلتَهُ عن مديحى بنسيبك ، فإن أردتَ مديحى فاقتصدْ فى النسيب »[2] . وهذا يعنى أن الأصل فى البناء أن يَقْصرَ النسيب ويطول المدحُ ، وعدولُ النَّص عن هذه الناحية التى هى سُنَّةٌ فى بناء الشّعر سببٌ فى انصراف المستمع عنه ، أو أنه يضطرُ إلى إكراه المنشئ إلى السُّنَن المتبعة فى البناء ، ومن هنا حدد الذوقُ النقدىُّ الذى يمثّلُ من وجهة نظرنا جانباً مهماً من جوانب تلقى الشعر ، أسلوباً فى بناء الشعر وترتيب أجزائه ومعانيه فى المدح والرثاء والهجاء يناسبُ الحالاتِ التى يكونُ عليها السامعُ . وإذا ما خرج الشاعرُ عن هذه الرسوم حدث كما يقول المبخوت خلل ظاهرٌ فى بنودِ المعاهدة الأدبية[3] ، التى تنعقد بين النَّص والمتلقى .

(٣)

لم ينتبه أغلبُ من انصرفَ إلى استقصاء ظواهر التلقى فى تراثنا النقدى إلى النَّص النثرى ، إذْ استأثرَ الشِّعرُ باهتمامهم ، وقد يكونُ السببُ فى ذلك أنَّ النقدَ القديم كان مؤسَسَاً على الشعر مادةً للتطبيق ، فعلى كثرة المؤلفات

(١) التبيان فى شرح الديوان ، أبَو البقاء العكبرى ، تح مصطفى السقا وآخرين ط. دار المعرفة بيروت ٢/٢٩٣ .

(٢) العمدة ، ابن رشيق ، ص ٢/٧٦٣ .

(٣) جمالية الألفة ، المبخوت ، ص ٢٦ .

القديمة التى تناولتْ نَقْدَ الشّعر لا نجدُ مؤلَفاً شهيراً يخصُّ النثرَ قبلَ كتاب « نقد النثر » المنسوب لقدامة بنِ جعفر ، وأما ما جرى فى أقوال السابقين من مفاضلةِ بين الشعر والنثر ، كالذى تعرضَ له الصابى فى بعض رسائله[1] ، والاستهلال الذى بدأ به المرزوقىُّ شرحَ حماسةِ أبى تمام ، فذلك إنّما هو موصول بقضايا النقد الشعرى . وأما كتاب « الصناعتين » للعسكري و « المثل السائر » لابن الأثير فهما من أهم المحاولات التى رمت إلى رفع النثر وأساليب صناعته إلى الحد الذى بلغه نقدُ الشعر .

ومن هنا وجدنا من المناسب أن نفرد حديثاً ، وإن كان مختصراً ، عن تلقى النثر وفاءً بمفهوم النص الأدبى الذى يدل على قوة كامنة لا تستنفد ، إذ يبنى بإسهاماتِ القارئْ ، ومن خلال فعلِ القراءة ، لكونها عملية تفاعلٍ وتواصلٍ[2] لا تفصل بين ماهو شعرى ، وماهو نثرى .

ولعل أول محاولة مدونة فى استقبال النّص النثرى فى تراثنا الأدبى ، هى تلك الملاحظات التى دونها عبدُ اللّه بنُ المقفع فى مُقَدّمته[3] التى وضعها بين يدى كتاب « كليلة ودمنة » لما نقلَهُ من اللّسان الفهلوى إلى اللسان العربى نحو سنة ١٣٠ هـ ، على اعتباره أولَ من تلقى الكتابَ ، وقد عبر عن فهمه لمراميه بقوله : « وينبغى للناظر فى هذا الكتاب ومقتنيه أنْ يعلمَ أنَّه ينقسمُ إلى أربعةِ أقسامٍ وأغراضٍ أحدها ما قُصدَ من وضعه على أَلْسُنِ البهائم غيرِ الناطقة ليتسَارعَ إلى قراءته واقتنائه أهلُ الهَزْلِ من الشباب فيستميل به قلوبَهُم ؛ لأن هذا هو الغرضُ بالنوادر من الحيوانات . والثانى إظهار خيالات الحيوانات

---

(١) رسالة فى الفرق بين المترسل والشاعر لأبى إسحاق الصابى تح : د. محمد بن عبد الرحمن الهدلق، النادى الثقافى والأدبى بجدة ، ص ٥٩٠ .

(٢) نظرية التلقى، محمد عزام ، مجلة البيان ، ص ٤٣ .

(٣) هذه القطعة من مقدمة ابن المقفع فى كتاب (كليلة ودمنة) خلت منها بعض النسخ المطبوعة ، كنسخة د. عبد الوهاب عزام .

بصنوف الألوان والأصباغ ليكونَ أنساً لقلوب الملوك ، ويكونَ حرصُهُمْ أشدَّ للنزهة فى تلك الصور . والثالث أن يكونَ على هذه الصفة فيتخذُهُ الملوكُ والسوقة فيكثرُ بذلك انتساخُهُ ، ولا يبطل فَيَخْلقُ على مرور الأيام بل يَنْتَفِعُ بذلك المصورُ والناسخُ أبداً .

والغرض الرابع وهو الأقصى ، وذلك يخصُّ الفيلسوفَ خاصةً أعنى الوقوفَ على أسرارِ معانى الكتاب الباطنة »[1] .

ومن الواضح أن ابن المقفع هنا يحاول تحديد العوامل الاجتماعية المؤثرة فى تلقى الكتاب ، ولهذا صنف أربعةَ مستويات في تلقيه ، وهذه المستوياتُ إنّما تبيّنُ سرَّ ذيوعه وانتشاره بين الناس ، فكانت كلُّ طبقة من طبقات المتلقين تأخذ منه ما يناسب طبعَها وتكوينَها وثقافتَها إذ الكتابُ ينطوى على أساليبَ كثيرةٍ وفوائدَ جمةٍ يدركُها الناس على اختلاف طبقاتهم .

فمن ذلك أنه مبنيٌّ على أسلوب ممتع ، نُسِجَتْ فيه الحكاياتُ على ألسنة البهائم ، وفيه ما يدفعُ صغارَ السِّن إلى الإقبال عليه ومطالعته ، إذ الصغارُ عادةً لا ينتبهون إلى المفيد ما لم يقدمْ بطريق الإمتاع ، وآية ذلك ما نجدُهُ فى وقتنا الحاضر من اهتمام الصبية ببرامج الصور المتحركة التى تعرضها التلفزةُ ، فهذه البرامجُ تنقل إليهم اللغةَ والأفكارَ بطريق المحاورة على ألسنة البهائم والطير ، وهذا أسلوب مبهج يؤثر فى صغار السن ، وينطوى على معرفة وخبرة وموعظة لا يلتفت إليها الأطفال مالم تقدم بهذا الأسلوب .

ومن ذلك أن الكتابَ يُظْهِرُ «خيالاتِ الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ» ليجدَ فيه الملوكُ أنساً لقلوبِهم أى لذةٌ تصدر عادة عن التطابق بين معرفةٍ سابقة

(١) كليلة ودمنة ، عبد الله ابن المقفع ، تح . الشيخ الياس خليل ، ط. ٤ دار الأندلس ١٩٨٣ م ، ص ٩٥ .

بالشئ وأخرى جـديدة ، وقد توسطت بينهمـا محاكـاةٌ أو قدرةٌ على التخـييل ضاعـفت الإحساسَ بالإمـتاع[1] . وثمةَ جـانبٌ ثالثٌ حدده ابنُ المقـفع لتلقى الكتاب يخصُّ الناس بمـختلف طبقاتـهم بمن فيهم الملوك ، وهو جـانب يتصل بفعل التطهـير الذى يرمى إلى انتـزاع الرذيلة من نفس المتلقى» ، مثلمـا يتصل بالبهجة وتحريك النفوس .

وهناك مستوى أخير فى تـلقى الكتاب يخص الفيلسوفَ الذى من شأنه أن يتدبرَ معانيه ويدركَ حالاته الباطنيـةَ . وهذا كلُّه يبينُ أن تقسيمَ مستويات تلقى الكتاب عند ابن المقفع داخلٌ فـيما يُسَّمى علاقةَ التلقى بالسيـاق الاجتماعى ، وخلافـاً لرأى المبـخوت فى حـديثه عن شـروط التلقى بأن النقاد القـدامى لم يلتفتوا إلى العوامل الاجتماعية المؤثرة فى التلقى ؛ لأنهم لم يفهموا - بحسب تعبيـره - « ما تنهض عليه القراءةُ من أسسٍ اجـتماعية ، ومـالها من أبعاد فى صياغة موقفِ القارئ من النصوص »[2] .

فإننا نرى أن العامل الاجتماعى كان ذا أثر فى تقبل النصوص ، وإلا كيفَ يمكنُ أنْ نفسرَ إعراضَ الوزير الفارسى الحـسن بن سهل وزير المأمون عن رسالة دبجها ســهلُ ابنُ هارون فى مدح البخل لمّا قـدمها إليه على عـادة أدباء عصره لينالَ معروفاً عليها فردها الوزيرُ إليه وقال : « قد مدحتَ ما ذمَّهُ اللّهُ ، حسّنْتَ ما قبحَهُ اللّهُ ، وما يقومُ صلاحُ لفظِكَ بفسادِ معناك ، وقد جعلنا ثوابَ عملِكَ سماعَ قولِكَ فما نعطيكَ شيئاً »[3] .

---

(1) منهاج البلغاء ، حازم القرطاجنى ، تح . محمـد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ١١٨ .

(2) جمالية التلقى ، شكرى المبخوت ، ص ٣١ .

(3) انظر نص الرسالة فى صدر كتاب البخلاء للجـاحظ تح . أحمد العوامرى وعلى الجارم ، ط بيروت ١٩٩٣ م ص ٢٥ .

وقد ذهب الباحثون مذاهبَ شتى فى تأويل سببِ انصراف الوزير عن قبول الرسالة ومن ثمَّ إمساكِه عن مكافـأة كاتبها ، إذ نجدُ من بين الدوافع التى تكلم عليهـا النقاد أن سـهلاً ألف رسـالتَهُ فى البخل مـعرِّضـاً بالعرب الذين اعـتزوا بالكرم، ولهذا أمسك الوزير عن مكافأته ؛ لأنَّه خافَ من ردة فعل العرب التى ستثـارُ لهذا الطعنة أو أنه خـاف من بَطش المأمـون ، إنْ هو قَبِلهـا[1] . وفى تقديرى أن هذا السـبب لا ينهض حجة على انصـراف الوزير عن الرسالة . إذ السببُ الحـقيقى فى مـثل هذه المسألة مرتبطٌ بشـروطِ اجتمـاعية من شـأنها أن تدعوه إلى قبـولها أو رفضها ، وهذه الشروط ترتكز على مـخزون أخلاقى أو عقائدى فى الأصل ، وهذا ما عبر عنه الوزير بقـوله (حسَّنتَ ما قبحَهُ اللَّه) ، أى أن تصورَهُ الاجـتمـاعى للتقبل مـتصلٌ بما حـسَّنَهُ اللَّهُ ، وليس فى أسلوب الرسالة الممتع (صـلاح لـفظـك) ما يرفـع العيبَ عنها لأنها فـى النهاية فاسـدةُ المعنى .

إنّ صنيعَ ابنِ المقفع الآنفِ يدخلُ فى الشـروط الاجتماعـية للتلقى ، ذلك أن الأسـباب التى تـدفع القراء إلى قـراءة الكتـاب ، لا تخـرجُ عن تلك التى حددها ، لا بـل إنها أضحت عـبرَ التـاريخ الطويل الذى مر به الـكتاب ، إذ تلقفه كلُّ جيل عن سـابقه ، عاملاً أساسياً فى فاعليـة تلقيه ، أو قل إن شئت إن تلك الشروط التى حددها ابن المقـفع أضحت عبر العصور تمثّلُ أفـقاً للتوقع عند قـرائه اليوم . ذلك أن ابن المـقفع يضع يده هنا علـى ما يسـميـه منظرو التلقى بمنبهات اللاوعى فى المثلث الاجتماعى القائم على مؤلف ونص ومتلق، وبدون هذا المثلث لا تكون هناك جمالية فى الأدب .

إنه بمعنى آخر يحدد مَـا يعرف بسوسيولوجـيا الذائقة ، فيفـترض أن فهم التـاريخ الأدبى لكتاب (كليلة ودمـنة) لا يتم إلا بطريق تحديد شـرط تلقيـه ،

(١) التيارات والمذاهب الفنية فى العصر العباسى، محمود الربداوى، ط دمشق ١٩٨٢ ، ص ٤٧٨ .

فكأنه أراد أن يجيب عن السؤال المهم فى هذه القضية ، وهو لماذا يقرأ الكتابُ من قِبَلِ مُخْتَلف الطبقات الاجتماعية ؟ ولاشك أنه يمثل هنا دورَ المؤسسة التى تسهم فى تكوين الذائقة لدى المتلقى ، على اعتبار أن تلقى الكتاب ماهو إلا عملية اتصال فنية اجتماعية فى آن . وهو الأمر الذى يريد تأكيدهُ المهتمون بالتلقى اليوم، حين زعموا أن «التواصل الفنى لا يقوم إلا على أربعة عناصر : المؤلف ، النص ، القارئ ، المجتمع ، وأن التلقى ماهو إلا عملية فنية اجتماعية وأن البحثَ عن العلاقة بين النص والقارئ لا يكفى لإبراز عملية التواصل التى تلعب فيها عناصر اجتماعية من خارج النص دوراً كبيراً ، ذلك أن النص المتجسد فى كتاب ما إنّما هو مادة استهلاكية تخضع لعوامل عديدة خارجة عنه »[1] .

وثمة ظاهرةٌ نَوَدُّ الوقوفَ عندها فى مسألة التلقى فى التراث وهى تلقى المولف نفسه للنّص الذى ينتجه ، إذْ الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) يقدم لنا مثالاً مهماً لهذه المسألَة فى مقدمة كتابه الحيوان إذ يقول : « هذا كتابٌ تستوى فيه رغبةُ الأمم ، وتتشابه فيه العربُ والعجمُ لأنه وإن كان عربياً أعرابياً وإسلامياً جماعياً فقد أخذ من طرف الفلسفة وجمعَ معرفةَ السماع وعلمَ التجربة ، وأشركَ بين علمِ الكتاب والسُّنة ، ووجدان الحاسة وإحساس الغريزة ، ويشتهيه الفتيانُ كما يشتهيه الشيوخُ ،ويشتهيه الفاتكُ كما يشتهيه الناسكُ ، ويشتهيه اللاعبُ ذو اللهو كما يشتهيه المُجِدُّ ذو العزم . . . »[2] .

إن هذا النص الذى قدمه الجاحظ بين يدى مولفه يمثل مستويين لتلقى الكتاب : يتصل الأول بلحظة اللقاء بين النص ومؤلفه ، على اعتبار أن المؤلفَ هو أولُ متلقٍ للنص ، بحسب الترتيب التعاقبى للقراء ، فالقارئ هنا يجمع بين وظيفتين : الإبداع والتذوق معاً . ويتصل الثانى بتصوره المسبق لاستقبال

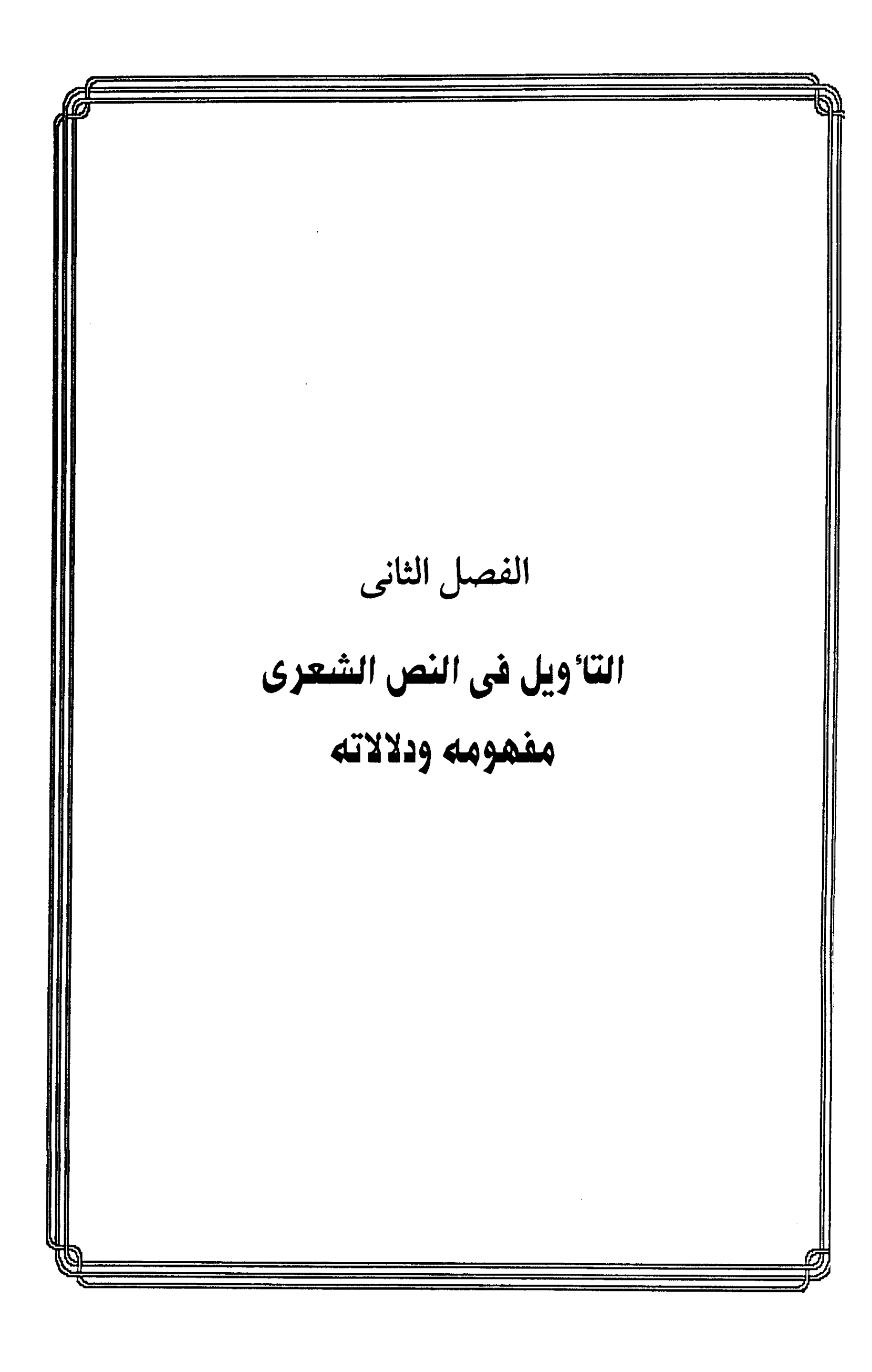
(١) نظرية التلقى ، محمد عزّام ، ص ٤٠ .

(٢) الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تح . عبد السلام هارون ط ٣ دار الكتاب العربى ١٩٦٩م ١/٢٥ .

القراءِ الآخرين للنص ، لهذا وجدناه يضع فى حسبانه حين أبدع النص أولاً ، وحين قرأه ثانياً، الوظيفةَ الإفهامـيةَ للكلام، التى لا تتحققُ من وجهة نظره إلا بمخاطبةِ القارئ بما هـو صحيحٌ ليقعَ فى نفسهِ موقعَ التـصديق والتسليم، ومن أجل ذلك أشارَ إلى أن كـتابه مبنىٌّ على مـادةٍ علمية (تسـتوى فيه رغـبة الأمم وتتشابه فـيه العرب والعجم)، هذا من جـهةٍ، من جهة أخرى فـإن الإفهامَ لا يتمكن من نفـس المتلقى ما لم ينطو على شئ من الإمـتاع ، فلهذا عـمد إلى الاستطراد ، ليخرجَ بِالسـامع من باب إلى باب فيدفع عنه السأمَ والمللَ ، ذلك أنه رأى «الأسماعَ تملُّ الأصواتَ المطربةَ والأغانى الحسنةَ والأوتارَ الفصيحةَ، إذا طال ذلك عليها »[1]. فوجـد فى التنويع وسيلةً للفهم والإمـتاع فى آن ، من أجل ذلك رأى أن الكتاب يقـبل عليه الفتى والشيخُ والناسكُ والفـاتك والغفل والأريب . . .

لعل فيمـا قدمناه من صور فى تلقى الشعر والنـثر فى تراثنا الأدبى ما يدل على أن علاقةَ القـارئ بالنص ، من بعض جهاتها ، لم تكـن غائبةً عن وعى نقادنا القدامى ، ونحسب أن ذلك الجهدَ الذى بذله السلفُ يستوجب التنويهَ ، وبعد أن أثـبتت البـحوث المحدثةُ فـى مجال دراسـة تاريخ الأدب أهميـةَ تلكَ العلاقةِ ، ولسنـا ننتوى ونحن نستقصـى ظواهرَ التلقى فى التراث أن ننسبَ له فضائلَ ليست فيه ، كأن نندفعُ وراء رغبة موصولة بشعور من التعصب لتراثنا، لنظهره حياً موحياً على الدوام ، فى محاولة للهروب من حاضر يكاد يخلو من روح الإبداع والتميز ، والانصراف كليةً إلى ماضٍ ثرّ فى زاده ، نرتدُّ إليه كُلَّما نهضَ الغـربُ بظاهرة أو أتى بمنهج مفـتشين عن أصـوله فى تراثنا ، لنبينَ فى النِّهـاية أن ما يسـتحـدثه الغربُ فى مـجال الدرس الأدبى مـسلوبٌ من تراثنا ومستباحٌ من ثقافتنا ، فندل بذلك على إفلاسنا وَخَوَاءِ أبحاثنا ، وهذه على كلٍّ حال لم تكن من بين الغايات التى أردناها من هذا البحث .

(1) نفسه ، ١/٢٦ .



الفصل الثانى

التأويل فى النص الشعرى

مفهومه ودلالاته



ليس ثمة من شك فى أن قراءة النص الأدبـى تتنزل فى الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة ، بل إنها تقع منها فى الصميم كما يقال ، الأمر الذى يفسر توالى هذه القـراءات وتنوعـهـا ، ويفسـر - وهذا هو الأهم - تقـدير الناقـد المعاصر لفاعلية القراءة فى النص المقروء وفي الاستجابة له على السواء . ولكن هـذه القـراءات تخلو - باستـثناءات قليلة - من أى تصـور نظرى تحدد فـيه طبيـعة القراءة ووظـيفتـها ، أو لنقل بكلمة واحـدة مفـهومهـا . أقول هذا لا انتقاصاً مـن شأن هذه القـراءات أو تقليلاً من قيمة الجهد المبذول فـيها ، فهذا الجهد لـه مـن الثقل والمنزلة ما لايمكن تجاهله أو التـغاضى عنه ، بل لأبين أن الحاجـة مازلت مـاسـة لتأصـيل مفـهوم نظرى لقـراءة النص الأدبى، ذلك أن القراءة - أية قراءة - سيظل يتخونها النقص ما دامت لا تستند إلى هذا المفهوم ولا تصدر عنه .

فـى هذا الضوء اختارت الدراسة أن تؤسس مفهوماً ، تزعم أنه معاصر ، لقـراءة النص الأدبـى ، وأن تنتـفع - بداهـة - بكل مـا يتـيسـر لهـا مـن قـراءات ، ورأت أن تأصـيل هذا المفهـوم لا يتم إلا بمعالجة جـوانب ثلاثة : المبدع ، والنص، ثم القارىء على أن تـظل هذه المعالجة قرينة ما تتطلبـه عملية القـراءة ذاتها وتفـرضه ، وذلك هو الذى سـتحاول هذه الدراسـة أن تتعمـقه وتتقيد به .

تؤكد الدراسات النقـدية صلة النص الأدبى بمبدعه ، وهى صلة تردها إلى قيمة مـا تقدمه فى استكشاف عوالم النص الداخلية والخـارجية على السواء ، وتتفـاوت هذه الدراسات - من ثمـة - فى الإلحاح على عـمق هذه الصلة أو على سطحيتـها ففى الوقت الذى يذهب فيـه بعض الدراسين - مثلا - إلى أن معرفـة سيرة المبدع وأحواله الوجـدانية أمر يستعـان به - على فهم النص وفى

الوقت الذى يذهب فيه بعض الـدارسين - أيضاً - إلى أن كاتب النص ، وهو مبـدعه ، لا يقوله كفـرد معزول ، بل كفـرد يتكون فى موقع اجتـماعى[1] ، الأمر الذى يعنى - كما أفهمه - أن معرفة المبدع بمثابة الإضاءة أو التنوير لمعرفة النص الذى يكتبـه أو يبدعه هكذا يبقى النص ، فى نظرنـا ، داخلاً لا فرار له من خارج حاضر فيه ، وهكذا يبقى على النقاد مهمة النظر إلى هذا « الخارج » فى ماهـو ينظر فى هذا الداخل الذى هو النص[2] ، نجد بعض الدارسين يلغى قيـمة هـذه المعـرفة ويزعم أن دور المؤلف فى زوال حال الإنتـهاء من عـملية الإبداع ، ويستشهد على صحة هذا الذى يزعمه بقول أبى الطيب المتنبى :

أنامُ مِلءَ جُفُـونى عَنْ شَوَارِدِها ... وَيَسـهَـرُ الخَلْقُ جَـرَاهَا وَيَخْـتَـصِمُ

فـهـو هنا يعلن (نوم المؤلـف) أى تعطل حـيـوية دوره . والنص يصـبح (شاردة) أى أثراً مـعلقاً وإشارة حرة . وهذا هـو النص ، ومعه القارئ يسـهر ويخاصم جارياً وراء الشاردة التى لا يلحق بها . والشوارد هنا هى الكلمات ، كما ينص البيت السابق لهذا البيت فى قوله (وأسمعت كلماتى من به صمم) . وفـى اعتـماد النص على نفـسه (لا على صاحـبه أو نـية المؤلـف) كان المتنبى يقول : (ابن جنى أعلم بشعـرى منى) وهذا تعليق لدور المؤلف ، وإسناد لهذا الدور إلى القارئ يفسر النص ويفك شفرته[3] .

وسواء أكـانت صلة المبدع بالنص قوية أم غـير قوية ، وسـواء أكانت هذه الصلة ذات نفع فى القراءة أم لم تـكن فإن الذى لا شك فيه أن الالتـفات إلى هذه الصلة وتقدير فاعليـتها فى عملية القراءة أمـر لافت . كل مافى الأمر أن

(١) انظر : التفسيـر النفسى للأدب ، عز الدين إسماعيل ، دار العـودة ودار الثقافة ، ص ١٣ ، ٢٦ ، ٥٣ .

(٢) فى معرفة النص ، يمنى العيد ، دار الآفاق ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٣٩ .

(٣) الخطيئة والتكـفير (من البنيوية إلى التشـريحية - قـراءة نقدية لنمـوذج إنسانى معاصـر) ، عبد الله الغذامى ، جدة ، النادى الأدبى (١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م) ص ٨٨ .

الاختلاف بين دراسة من هاته وأخرى يكاد ينحصر إن وجد وهو موجود بلا مرية ، فى تحديد طبيعة هذه الصلة وفى تحديد مسارها ، بعبارة أخرى فإن معرفة المبدع قد تكشف فى أية قراءة للنص عن فهم أعمق له ، تماماً كما أن النص فى أية قراءة له قد يكشف هو الآخر عن ذات مبدعه[1] .

يشكل المبدع - إذا - مكوناً من المكونات التى ترى الدراسة أن الكشف عنه يثرى قراءة النص . وتصدر الدراسة فى هذا الذى تراه عن قناعة قوامها أن كل شئ ذو قيمة لفهم النص ، وأن المبدع يأتى من هذا الشئ فى المقدمة . وعلى هذا الأساس فلا مندوحة للدراسة عن أن تتعمق صلة المبدع بالنص وتتأنى فى الوقت ذاته عند فاعلية هذه الصلة فى مقاربة النص وفى قراءته .

إن زماناً قد فات ظل المؤلف فيه هو المسيطر على النص ، وظلت سلطته تطغى على ما سواها كسلطة النص وسلطة القارئ . المهم أن الاهتمام بالمبدع فى الزمان الذى أتحدث عنه يشير فى جانب من جوانبه إلى الاهتمام بالنص ، ويشير بالذى يقدمه - وهذا هو الأهم - إلى أن النص وثيقة بالغة الأهمية فى الدلالة على عصر المبدع وعلى حياته فى عصره ، وإلى هذه الحقيقة أو إلى أطراف منها يشير أحد الدارسين المعاصرين فيقول : « لقد مر زمان على الأدب طال أمده ، كان القراء يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مرسل ، ويركزون فيها على (المرسل) فيدرسون سيرته وسيرة عصره ، ويحللون نفسيته ويبحثون عن عقده ، حتى ليجعلون (النص) وثيقة تاريخية تدل على زمانها ، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها[2] .

قد تتعدد تجليات الاهتمام بالمبدع فتكثر أو تقل ، وقد تتوزع هذه التجليات

---

(١) ملاحظات على الشعر العربى القديم ، جولد تسيهر ، ترجمة د. حسن يوسف القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ٢٠ وما بعدها .

(٢) الخطيئة والتكفير : ص ٢٦ .

فيمـا هو نفسى ، وفيما ه اجتـماعى ، وفيما هو تاريخى ، وفـيما هو منتظم لكل هذه ، وفيـما هو خارج عنها ، ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه التـجليات على تعدد صورهـا تقوم على أن قصد المؤلف أو نيتـه هو الأصل الذى يترتب على معرفتـه - قبل غيره - معرفة النص ، وعلى أن قـصد المؤلف أو نيته هو الشرط الذى يتـرتب عليه تفسـير النص واستـشراف آفاقـه ، ولكن ما طبيـعة القصد أو النية وما حقيقته ؟

إن القصـد فيما يقـال عنه مصطـلح رحـــب الدلالـة متعدد الأبعاد ، فهو « يشمل جمـيع أنواع الموضوع كالخيـالية والملموسة والمجردة والمـثالية والتى لا وجود لهـا والغائبـة وغيـرها » . هو على الجملة الذى « يحـدد فيـها الوعى (بالنص) وبنيـتـه »[1] وهو لا يفـارق فى دلالاته - رغم تعـددها - الجـانب الوظيفى الذى يتـوخاه المبدع ويرومه . من هذه الزاوية يمكن أن نفـهم ما يقال عن الفنان ، والمبدع فنان ، فهو « إنسـان يتحدث إلى أناس ، وإن يكن إنساناً يتمـتع بحساسـية أكبر ، إنسـاناً أكثر حـماسة ورقـة ، وأعظم علماً بالطبيـعة البـشرية ، وأرحب نفـساً مما يوجـد بين البشـر عادة . . إن الفـرق بين الفنان والبشـر العاديين هو فـرق فى الدرجة لا فى النوع ، وإن التجـربة الجمـالية لا تخرج - من حـيث الأصل - عن كونهـا تجربة حـيوية[2] . ومن هذه الزاوية أيضاً يمكن أن نفهم ما يقال عن الفنان ، والمبدع فنان فهو « الإنسان الذى يرى بحيوية . والحـيوية فى رؤيته ليست إلا حرية الـتعبير ولا يهم بالتـأكيد الشكل الذى تكون عليه الحيـاة . ليس هناك فضيلة سامـية فى هذه الكتلة أو تلك من المادة . فالفضيلة تكمن - فى رؤياها - فى إعطاء تعبير شكلى للانطباعات من خلال النشاط الكلى لقدرة التخيل » .

---

(١) المعنى الأدبى فى الظاهراتية إلى التـفكيكية ، وليـم راى ، ترجمة : يوئيل يـوسف عزيز ، بغداد ، دار المأمون ، ص ١٧ .

(٢) دائرة الإبداع ، د. شكرى عياد ، مـقدمة فـى أصـول النقـد ، القاهرة ، دار إلـياس العصـرية ، ص ١٠٢ .

والمبدع « يبدأ من الحياة ذاتها أو بالأحرى من شريحة منها حيث يتشكل وعيه فهو يضيف انطباعات إلى انطباعات أخرى فتغنى بعضها بعضاً بتوسيع رقعة المشهد وبإبراز علاقات مدهشة وبطمس عنصر ينبغى أن يكن طفيفاً بتقديم آخر مما يجذب الاهتمام إليه ، فهو يرى غايته عبر الغاية التى قد يمر من خلالها . ولكن عمله ينبثق فى النهاية ويعرض لكل من يرغب فى اختباره على شكل بناء من الكلمات وهو التعبير الوحيد عن كل ما بذله من جهد فى خلقه »[1] .

مؤدى هذه النصوص - كما أفهمها - أن المبدع متميز ، وأن تميزه تؤدى إليه حساسيته المفرطة بمشكلات الإنسان فرداً كان أو جماعة ، واقتداره أكثر من غيره على معالجتها بنحو يستطيع من خلاله أن يرفعنا فوق أنفسنا كما يقال ، «فى عالم أخذت فيه الحدود الفاصلة بين الأشياء تنهار بسرعة ، وسقطت فيه التصنيفات المتوارثة واندثرت الملامح الفاصمة لنظريات الأنواع الأدبية عما سقطت العقائديات القائمة على تصنيفات فاصمة للمجتمعات البشرية»[2] .

وليست هناك من حاجة لأتحدث فى الذى يجعل من المبدع إنساناً متميزاً وليس ثمة من حاجة لأتحدث - أيضاً - فى الجوانب المختلفة للقصد ، فكل ذلك فيه تصانيف موضوعة ، وذلك كله له دراسات مختصة ، إنما أردت أن أقول إن الاهتمام بالمبدع بكل ما يطرحه هذا الاهتمام من مشكلات تتمثل فى استكناه قصده أو فى تخيل الفعل الإبداعى لديه ، أو فى تلمس واقعه وسيرته فيه ، أو فى استنطاق عصره وتفاعله معه . كل هذا على أهميته فى الدلالة

---

(١) الإبداع «نصوص مختارة» ، فرنون ، ترجمة ، عبد الكريم ناصيف منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق ، ١٩٨١م ص ١٠٢ وما بعدها .

(٢) جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٧ ، ص ٣١ .

على النص وفى قراءته إلا أنه يلامس النص من خارج دون أن ينفذ إلى حقيقته التى تميزه عن كل ما عداه أعنى بها أدبيته .

إن أية قراءة للنص ستظل قاصرة ما لم تلتفت إلى حقيقته الأدبية . وكذا فإن أية قراءة للنص ستظل فى نقص إن لم تهتم الاهتمام الواجب بكل ما يضئ جوانبه ، بعبارة أخرى فإن الاقتصار فى النظر إلى النص على أنه محض وثيقة تؤرخ عصر مبدعه وتحلل نفسيته وتستكشف مجتمعه يتجاهل جانباً لا يصح تجاهله ويتغاضى عن جانب لا يصح التغافل عنه ، ذلك أن مثل هذا فى قراءة النص « تسقط معه القيم الجمالية للنص ، فحين تكون قراءتنا للنص هادفة إلى استنتاج ما يصور من ظروف البيئة وملابساتها مثلاً ، لا يكون ثمة مجال لتقييم فنية النص من وجهة النظر الجمالية ، إذ يتساوى الجيد والقبيح مادامت مهمتنا فى قراءة النص متجهة إلى التوثيق على وجه الخصوص»[1] .

فى هذا الضوء يمكن أن نفهم التحول من الاهتمام بالمبدع إلى الاهتمام بالنص ، ونفهم فى الوقت ذاته ما يمكن أن يدفع به . ولكن على أن نتذكر أن هذا الاهتمام على اختلاف صنوفه ومناهجه[2] ، لا يلغى هو الآخر صلة النص بالمبدع . ولكنه يفهمها على أنها صلة ثانوية أو عرضية تقارب النص من تحت ومن فوق دون أن تتخطى ذلك إلى ما هو أبعد منه ، وأن هذا الاهتمام يستند إلى أساس جمالى نصه أن الشاعر ، والشاعر مبدع . « لا يقول الشعر ليخبر ولكنه يقوله لهدف انفعالى جمالى ليحدث به أثراً انفعالياً جمالياً فى نفس المتلقى وهذه كلها جماليات لغوية نسميها اصطلاحاً (بالشاعرية)[3] » .

---

(١) قراءة النص الأدبى فى الجامعات العربية «مشكلة المصطلح ونقد النقد» ، د. عفت الشرقاوى ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، العدد الرابع ، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م ، ص ٤٢ .

(٢) انظر : الخطيئة والتكفير : ص ٢٧ وما بعدها .

(٣) راجع : المرجع السابق ص ٨٤ ، وقارن معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، لسعيد علوش ، بيروت ، دار الكتاب اللبنانى ، الدار البيضاء سوشبرس ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٧ .

وثمــة مــن الأدلة ما يعزز هذا الاهتمــام ويقويه . فالنص الأدبى «وجود لغــوى يقم على وظيـفة جـماليـة احتكارها لغـوى . أى ليس باجتـماعى أو نفسـى أو تاريخى . وهــذه كلهـا تعزل بعيداً عن النص - وإن وجـدت فيه - لأن وجــودها عـرضى وثانــوى وليس هـدفاً للعــمل الأدبى والشـعـرى منـه خاصــة .

والقـيمـة الأولى فى النص تعود للغـة لأن « عدم توفـرها يجعــل وجود القصيدة (النص) محالاً »[1] . أضف إلى ذلك أن هناك من النصوص ، ماهو مجـهول المؤلف أو المبدع دون أن ينقـص ذلك من قيمـتها بحـال من الأحوال والنص الأدبى « شكل من أشكال الإنجاز اللغــوى يقيمه نظامـه الخاص ، وهو لأنه كذلك ، فإنه يستغنى بلغته عن غيره»[2] .

يكتسب النص فى مـجمل ما تقدمه هذه الأقــاويل استقلاله بعـد أن يصير منجزاً ، ولكن هذا الاستقلال لا يعنى البتة انقطاع الصلة بينه وبين مبدعه . إن صلة النص بمبدعه تبدو - هنا - كـصلة الأم أو الأب بالإبن كما يقال . وهى صلة لا تعنى الملازمة بحيث لا يكون حضور الأول إلا بالثانى ، بل الذى تعنيه أن النص فى صلته بمبدعه يمكن أن يتحرر منه وينفلت من إساره دون أن تنقطع أسبابه به ، وذلك هو ما يعبر عنه الـناقد المعاصر بـ « موت المؤلف » أو « قتل المؤلف » ، وذلك ه ما قد ألمع إليـه أبو الطيب المتنبى بـ « النوم » فى بيته الذى يغنى تقدمه عن إعـادة ذكره ، إن نوم المبدع لا بل قتله أ مـوته ليس نفياً لأثره فى نصه على الإطلاق ولا إلغـاء لصلته به بأى حال ، فـموت والد رجل من الناس لا يعنى كـما يقال « إلغـاء اسم الوالد من شجـرة نسب الإبن ، ولكنه فقط يعنى انتهاء وظيفته وسيظل المؤلف اسماً معلقاً على النص أو احتمالاً ممكناً

(١) فى نظرية النص ، منذر عياشى، الموقف الأدبى ، العددان ٢٢٥ - ٢٢٦ ، ١٩٩٠م ، ص ٤٩ .
(٢) راجع : الخطيئة والتكفير : ص ٨٧ وقارنها ص ٧٨ .

فى حالة جهلنا به ، والموت يعنى أن هناك حياة ثم توقفت تاركة أثرها ليعتمد على نفسه من بعدها[1] .

تتحدد صلة المبدع بالنص فيما يمكن أن أقوله على أنها صلة عضوية ، بيد أن هذه الصلة لا تتوقف عند هذا الحد لا تتخطاه ، بل تتجاوزه لتظل - وهذا هو الأهم - صلة جمالية ، إن النص الأدبى لغوى اللحمة والسدى ، ذلك أمر قلته ، ولقد قيل « إن النص الأدبى لا يخرج عن كونه نصاً لغوياً . ولكنه استعمال خاص للغة . وهو نوع من الاتصال ولكنه يختلف عن الاتصال العادى»[2] . وقيل إن النص الأدبى « هو مجرد انتقاء من لغة معينة »[3] .

وبصرف النظر - الآن - عن مفهوم اللغة فى النص الأدبى وعن وظيفتها فيه ، فإن هذه الأقاويل المتخيرة قد تنبئ بطبيعة النص الأدبى ، وقد ينحاز النص الأدبى بطبيعته عما سواه ، ولكن النص بهذه الطبيعة لابد له من مبدع تنبجس موهبته عنه ، ولابد لهذه الموهبة من أن تعضد بكل ما من شأنه أن ينميها ويجعلها قادرة على الإخصاب .

والإلحاح على « الموهبة » أو « الاستعداد الفطرى » أو « فطرية الاكتساب » قديم ويماثله فى القدم الإلحاح على مايرفدها أو يقويها، المهم أن هذا الإلحاح ، قديمه ومعاصره ، يشى بتقدير النقاد لأهمية الموهبة لا بالنسبة للمبدع فحسب ، بل للمتلقى أيضاً ، والأهم أن الموهبة بكل ما يعضدها هى التى تجعل من المبدع قادراً على الإبداع فى جنس دون جنس وتجعل منه قادراً على

---

(١) انظر: الموت والخمر فى الشعر العربى القديم، بيتر هاين، ترجمتنا عن الألمانية، ١٩٩٣م، القاهرة ، ص ١٣ وما بعدها .

(٢) دائرة الإبداع ، د. شكرى عياد ، ص ١٢٢ .

(٣) نظرية الأدب ، رينيه وليك ، أوستين وارين ، ترجمة محيى الدين صبحى ، دمشق ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م ، ص ٢٢٣ .

الإبداع فى غرض دون غرض ضمن جنس أدبى بعينه ، شأن الموهبة للمبدع - ههنا - شأنها للمتلقى تماماً بتمام ، فهى لهذا الأخير بمنزلة الشرط الذى لا تصح قراءة النص الحقة إلا بتوفره[1] .

قد يبدو ما أقوله عن الموهبة ضرباً من الاستطراد ، بيد أنه عندى فى قوة الأصل وضرورته ، فالموهبة هى العلة الفاعلة فى انبجاس النص ، والموهبة هى التى توجه مسار النص لينطوى فى جنس دون آخر وفى غرض دون غيره ، وإذا كان النص الأدبى - أى نص - لابد له من سياق يستوعبه ، وذلك هو ما يطلق عليه السياق الأكبر فإن لهذا السياق ما يقابله وهو ما يعرف بـ « السياق الأصغر » أما الفرق بين السياقين فيتجلى فى أن الأول يمثل لغة الجنس الأدبى التى تكونت من خلال نمو رصيد هذا الجنس فى الموروث الأدبى بينما يمثل الثانى مجموع النتاج الأدبى لمبدع دون آخر[2] .

عند هذا المستوى بالضبط تتجلى صلة المبدع الجمالية بالنص جلية واضحة، فهو يمثل نقطة الإلتقاء أو التقاطع بين السياقين تلك التى تتوقف عليها قراءة النص الأدبى ، ويلمح أحد الدارسين هذه الصلة فيقول : « ويتوقف فهمنا للنص (فهماً صحيحاً) على معرفتنا بهذين السياقين وعلى مقدار ثقافتنا فيهما. . لأن تفسير الإشارات (كلمات النص وسياقاتها) يعتمد على الأعراف الأدبية للجنس الأدبى المعين ، كما أنه يعتمد على ما تؤسسه القراءة الشاملة لكافة أعمال الأديب المعين من طاقات تفسيرية مخبوءة فى لغة الشاعر[3] .

قد أقول إن الأمثلة الدوال على صحة هذه الحقيقة كثيرة ، وقد أقول إن القراءات التى تنطلق من هذه الحقيقة كثيرة هى الأخرى ، وقد أقول إن

---

(١) انظر كتابنا : رؤية معاصرة فى بعض قضايا النقد العربى القديم ، القاهرة ١٩٩٦ ، ص ٨٩ .

(٢) راجع للإستزادة عن السياقين : الخطيئة والتكفير ص ٨٩ - ٩٠ ، وقارن بما أورده المؤلف ص ١١ - ١٢ ، وراجع سعيد علوش فى كتابه معجم المصطلحات الأدبية ص ١١٨ .

(٣) الخطيئة والتكفير ، ص ٩٠ .

العوامل الفاعلة فى القراءة متعددة يرجع بعضها إلى المنهج ، وبعضها إلى الأداة ، ويرجع بعضها إلى غير هاته مما سأبينه عندما سأتحدث عنها ، وقد أقول إن مفهوم السياق فى القراءة وأهميته أكبره وأصغره من الثبات والاستقرار بحيث لا يحتاج إلى بيان أو تفصيل[1] ، المهم فيما أقوله أن صلة المبدع بالنص ماثلة ، فهو حى وإن مات أو نام ، هو حى وإن قتل ، وأن مظاهر هذه الصلة متنوعة ، وأن المبدع فى هذه المظاهر كلها تخايل صورته قارئه فلا يستلبها موته أو قتله ، والأهم أن النص تثرى قراءته بكل إضاءة إلى مبدعه ، ففى النص « من تكوين المبدع النفسى وحياته الشخصية مافيه ، فى النص من ذات منتجه ، من شعوره ولا شعوره ، من سيرته ، مافيه . لكن فى النص أيضاً من فكرية منتجه ، من وعيه ، من رؤيته ، مافيه ، أخيراً ، فى النص أيضاً من اللاوعى الجمعى والوعى الجمعى ما فيه»[2] وفى النص - قبل ذلك أو بعده - من الحركية بنحو قد يصعب معه إخضاعه لنظام صارم من العلاقات أو السيطرة عليه من خلال نظام ثابت من الإشارات . ولكن ما طبيعة النص ؟ وماهى طبيعة وظيفته وأداته ؟ عند هذا الحد فإن الدراسة تجد نفسها فى حاجة لمجابهة النص أو مواجهته وتأمله ضمن نظرة لا تفارق - حتماً - قراءته .

•

لا خلاف بين الدارسين المعاصرين على أن النص الأدبى متميز تميز الأدبى عن اللا أدبى وهم - بعد ذلك - متباينون فى تحديد ماهيته ، والنظر - من ثم - إلى وظيفته وأداته ، يحتضن كل منهم النص ، يعانيه ويراقبه فيرى فيه ما قد يراه غيره ، وما قد لا يراه فيه غيره ، يؤكد فيه ما يروقه ويعجبه ، وما يتوافق فيه ومذهبه ، وبصرف النظر عن كل ما سواه ، وإذا ما قبله فعلى كره أو تثاقل ، يبدو النص فى كل ما أقوله عنه المأم والمحج . يمنح النص دارسيه

(١) راجع مفهوم السياق وأهميته عند إلغذامى ، ص ٨ ، ١٤ ، ٢٨ .

(٢) انظر : نبيل سليمان : فى الإبداع والنقد ، اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩م ، ص ٢٨ .

من رحابة أفقه رحابةً ، ومن عمق غوره عـمقاً ، ومن أدبيته أو علميته - ولا تضاد بينهـما - أدبية وعلمـية ، ويمنحه دارسـوه بتعدد قـراءاته ثراء ، وبوفرة تأويلاته غنى . باختصـار فإن العناية بالنص قد أدت إلى انفجاره كـما يقال[1] وباختصار أشـد فإن انفجار النص يكاد يطغى لعلو صوته وشـدة قوته وانتشاره على كل صوت عداه .

وعـلى هذا الأسـاس يمـكن أن نفهم مـا يقـال عن النص ، فالنص الأدبى « نص له هويتـه كما أن لكـل شئ هويته ، وهو بذلك ليس نصـاً سيـاساً أو سيكولوجـياً أو اجتمـاعياً ، وإن كـان يحمل دلالات سيـاسية وسيكولوجـية واجتماعية . وهو إذ يحمل هذه الدلالات ، يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة . ولكن ليس للنص ، حين تتيح لنا هويته مثل هذه القراءات أو حين يحيلنا إلى مراجـعة العدة أن يسقط كـأدبى ، فتغـيب هويته فى ماهو سـواه الذى نعادله به»[2] . والنص الأدبى « تنظيم غـير ثابت ، كـأنه لعبـة من تلك اللعب التى يمكن أن تنظم بطرق متعددة لتكون - مثلاً - بيتا مرة ، وسيارة مرة ، وشجرة مرة ثالثة ، أو كأنه السحابة العـالية فى نظر الطفل وخياله ، يراها مرة زرافة ، ومرة جبلاً ، ومرة سلحفاة »[3] . والنص الأدبى « مجرد كمون دلالى يحتاج باستمرار إلى قـراء محتملين يحققونه ، فـفى حواره مع القراء تتولد دلالاته ، وفى تنوع القـراءة تـنوع لدلالاته أيضـاً »[4] . والنص الأدبى عـالم هائل من العلاقـات المتشابكة ، يلتقى فـيه الزمن بكل أبعاده ، حـيث يتأسس فى رحم الماضى وينبـثق فى الحاضـر ، ويؤهل نفســه بإمكانية مـستقـبلية للتـداخل مع نصوص آتية ، والنص كذلك علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية يتحد

(١) دائرة الإبداع ، شكرى عياد ، ص ١٢٣ .

(٢) فى معرفة النص : يمنى العيد ، ص ٧٥ .

(٣) دائرة الإبداع ، ص ١٢٣ .

(٤) قراءة فى القراءة : رشيد بنحدو ، الفكر العربى المعاصر ، ١٩٨٨م ، ص ٢٤ .

فيها السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة . ويتلاقى الباعث مع المتلقى فى تحريك الحياة فى هذه الرسالة وبعثها من جديد فى تفسيرها واستقبالها . . . يتوحد فيه الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر ، والجوهر هو الشكل وتكون الشفرة هى اللب ، واللب هو القشرة . أو كما فى مثال . . شبه فيه النص بفص البصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب ، ولكن هناك (بصلة) تتكون من أغشية متتالية بعضها فوق بعض ، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية حيث لا نهاية ولا بداية ، فكلها أغشية ، وكل الأغشية لب . والغشاء ليس غطاء لنواة أو للب داخلى وإنما هو غطاء لغشاء مثله . هذا هو النص الأدبى فوجوده ذاتى فيه ليس لغشاء مخبوء فيه . وهو اللب بكل حرف من حروفه . ولو جردنا النص من قشوره لقضينا عليه تماماً كقضائنا على (البصلة) بسلخ أغشيتها»[1] . والنص الأدبى « من وجهة نظر المعنى ليس إلا سلسلة من وحدات إعلامية متعاقبة . أما من وجهة نظر الدلالة فالنص وحدة دلالية فريدة[2] . وكلمة النص « تعنى النسيج ، ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائماً وإلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفى بهذا القدر أو ذاك ، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية التى ترى إلى النص يصنع ذاته ويحتمل ما فى ذاته عبر تشابك دائم : تنفك الذات وسط هذا النسيج - أو النسج - ضائقة فيه كأنها عنكبوت تذوب هى بذاتها فى الإفرازات المشيدة لنسيجها ولو أحببنا استحداث الألفاظ ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت»[3] .

---

(١) الخطيئة والتكفير : الغذامى ، ص ١٤ - ١٥ .

(٢) سيميوطيقا الشعر «دلالة القصيدة» : مايكل ريفاتير ، ترجمة فريال جبورى غزول ، القاهرة ، دار إلياس العصرية ، ص ٢١٥ .

(٣) لذة النص : رولان بارت ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨م ، ص ٦٢ .

قد لا تكون هناك حاجة للاستزادة من النصوص التى يحـدد فيها أصحابها النص الأدبى ، فقليل هذه النصـوص يغنى لتماثل الدلالة فـيها عن كثـيرها ، وإذا كنت قـد حرصت على أن أنقل مـا تخيرته مـنها - على طول بعـضه - فلأوضح أن النص يختلف باختلاف المناظير التى ينظـر من خلالها إليه ، فثمة من يحـدد النص الأدبى بمكوناته ، وثمة من يحـدده بأثره ، وثمة مـن يحدده بآلته، وثمة من آخر يحدده بكل ما ذكرته، المهم أن النص - مهما يكن حده - أدبى الطبـيـعـة والأثر والآلة ، والأهم أن الاخـتـلاف فى تحـديد النص يكاد ينحصر فى تقـديم جانب من جوانبه على جـانب ، وفى الإلحاح على جانب دون آخر ، ولكنه إلحاح يستند فى كل أنماطه وصـوره إلى حقيقة النص الأدبى وأعنى بها أدبيته أو إن شئت فقل شعريته[1] .

تشكل أدبيـة النص - إذاً - أو شـعـريته عـمـاده الذى لا يكون إلا به ، وتشكل أدبية النص أو شعريته جوهره الذى يفرقه عما ليس بأدبى أو شعري . ولكن على أن نفهم الأدبيـة أو الشعرية فهمـاً رحباً يستوعب بحنوّ مـا يتعصى على منطق التحليل العلمى استـيعابه لما يتوافق معه ويقبـله ، ويتقبل بعطف ما قبل النص وما بعـده تقبله لما فيه أو لما هو فى داخله ، ويقـدر بعق ما فى لغة النص التى تشكل جـسـده مـن إمكانات هـى من الوفـرة بحـيث تـتـأبـى على الحصر ، ومن التنوع بحيث ترفض العد ، بهـذا الفهم الذى أقدمه فإن الأدبية أو الشعرية لا تفارق النص ولا تجـانبه ، بل تظل خصيصة فيـه ولازمة تتجمع فيهـا لوازمه ، يفقد النص بدونها فـاعليته ، وتقل على متلقـيه بغيرها قيـمته وتضعف بسواها استـجابة متلقيه لمقتضاه . صـحيح أن ما يؤدى إلى الأدبية أو الشعرية متعدد . وصحيح أن ما تؤدى إليـه الشعرية متفرد ، وصحيح أن صلة

---

(١) انظر (بالألمانية)

- Walther Braune, Grundzuge und system der altarabischen Metern. wiesbaden, 1985, S. 15, 98.

هذا بالذى قبله كـصلة الماهية - فى ظل أى تصور نقـدى متماسك - بالمهـمة وكصلة هذه - فى التصـور نفسه - بالأداة ، تتطلب الأخيرة السـابقة وتفرض الأولى اللاحقة ، وصحيح أن ما أقوله عن الشعرية بهذا التشابك يتضمنه قول أحد الدارسين إن الشعرية « ليست خصيصة فى الأشياء ذاتها ، بل فى موضع الأشياء فى فـضاء من العلاقات ، بدقة أكبـر : لاشئ شعرى ؟ لا شئ يمتلك الشعرية . مـاهو شعرى هو الفضـاء الذى يتموضع بين الأشيـاء : بين شيئين (فأكثر) ينتظمان ، أولاً فى علاقات تراصفية ومنسقية ثم ، ثانياً : فى علاقات تشابك وتقاطع وإضـاءة داخلية متبادلة (أفـقياً وشاقولياً ومـيلانياً) داخل النص الواحد ، ثم ثالثـاً : فى علاقات إضائية ، بين النـص والآخر : الآخر بما هو المبـدع ، والعـالم والمـتلقى ، وتاريخ النصـوص الأخـرى ضـمن الثـقـافـة وخارجها »[1] . كل ذلك صحيح ومهم ، وكل ما أقوله يشى صراحة لا ضمناً بأن الشعرية مفهوم ، وأن الشعرية غاية ، وأن الشعرية أداة ، وأن الشعرية فى كل هذا ليست إلا اسـتخدام اللغة فـى النص ذلك الاستخدام الذى تفـرضه - من جهة - طبيعته ومـرماه وآلته ، ولا يعارض بل يساير النظر إلى اللغة - من جهة ثانية - على أنها الأداة التى تقف وراء العمل الإنسانى برمته .

تتولد الأدبية أو الشعرية فى النص من جملة جهات ، ولكن الأهم فالأهم منها ، وكلهـا مهم ، هذا الاسـتخدام المخـصوص للغة . وهناك مـاهو حرى بالإشارة إلـيه فـى هـذا الاسـتخدام ، فـاللغة فـيه تخـتلف عن اللغة الـعادية والعلمية ، اختـلاف غير المباشر عن المباشـر ، والإشارى عن التصريحى »[2] . وهذا الاستخدام يجـعل من النص الأدبى « مجرة من الإشارات »[3] . والنص

(١) أبو ديب ، ص ٥٨ .
(٢) الرؤى المقنعة ، أبو ديب ، ص ١٣٨ .
(٣) الخطيئة والتكفير ، ص ٣٩ .

الأدبى يصبح فى ظل هذا الاستخدام « نصاً مجسماً ، أى ذا أبعاد ثلاثة : فالعبارة أو المعنى المباشر ، والمعنى الثانى أو القصد الذى يدل عليه المعنى الأول ، لا يمثلان إلا سطح العمل الأدبى ، ولكن وراءهما عمقاً هو الذى يعطى العمل وحدته وشخصيته »[1] . واللفظة الرسمية ذاتها ، تشع باتجاهات متنوعة متعاكسة » . وهذا الاستخدام يحرف النص عن مساره العادى إلى وظيفته الجمالية بنحو يصفه أحد النقاد المعاصرين بأنه « انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية » ، ويصفه آخر بأنه « عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادى » والكلمة فى هذا الاستخدام « مثارات عاطفية ، وهى لا تصف الأشياء ، وإنما تتحدث إلى الروح أيضاً »[2] والكلمة فى هذا الاستخدام « قول معقول ومنطق يعرب عن كل شئ : عن الطبيعة والإنسان ، وأحداث التاريخ ، يطاوع الفكر فى جميع ثناياه فيبنى وينحت ويصور ويغنى ويروى »[3] وتتحول الكلمة فى هذا الاستخدام إلى إشارة لا لتدل على معنى وإنما لتثير فى الذهن إشارات أخرى ، وتجلب إلى داخلها صوراً لا يمكن حصرها » . وعلى الجملة فإن الأدبية أو الشعرية بل الشاعرية فى مصطلح آخر «هى فنيات التحول الأسلوبى ، وهى (استعارة) النص : كتطور لاستعارة الجملة حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقى إلى معناه المجازى . . والشاعرية ليست إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر ، ولذا فإن الشاعرية انتهاك لقوانين العادة ، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه . إلى أن تكون هى نفسها عالماً آخر ، ربما بديلاً عن ذلك العالم »[4] .

(١) دائرة الإبداع : ص ١٤٥ .

(٢) الفنون والإنسان ، آرون آدمن ، ترجمة حمزة الشيخ ، القاهرة دار النهضة العربية ١٩٦٧م ، ص ٤٣ .

(٣) مقدمة فى نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، القاهرة، دار الثقافة للطباعة ، ١٩٧٣م، ص ٩٧ .

(٤) الخطيئة والتكفير ، ص ٢٥ - ٢٦ .

تفيــض الأدبية أو الشـعرية فى محصلة ما تؤدى إليه الأقـاويل السابقة ، على اختـلاف منازع قائليها ، من هذا الاسـتخدام المخصـوص للغة فى النص الأدبى والشعرى منه خاصة ، قد تتعدد مظاهر هذا الاستخدام وتجلياته فتشمل - مـثلاً - الرمـز والاسـتعـارة والأسطورة ، وتشـمل - مـثلاً - الجـمع بين المتنافـرات فى رتبة ، والضم بين المتـماثلات فى وحـدة ، وتشمل - مـثلاً - الوزن والإيقـاع ، وتشمل - إضـافـة إلى ذلك - إضاءة المجـهـول بالمعلوم ، وتنويـر الغـائب بالحاضـر ، وتشـمل مظاهر هذا الاسـتخدام غـير هذا الذى ذكرته ، المهم أن هذه المظاهر والتجليـات هى التى تشكل ما يمكن أن يقال عنه الإنحراف عـن مسار المعـتاد وانتـهاك المألوف ، والأهم أن هـذا الإنحراف أو الانتهاك هو الذى يشكل بكل تجلياته ومظاهره الأدبية أو الشعرية .

فى مـقطع من القول فـإن الأدبية أو الـشعـرية هى حقـيقـة النص الأدبى وجوهره ، وكذا فإن الأدبية أو الشـعرية هى أداة النص الأدبى لإيقاع الانفعال به والتفـاعل معه ، ذلك أمر قلـته ، وذلك أمر قد قـاله كل من تعرض - أو يتعرض - لقراءة النص الأدبى، وهؤلاء بمن فيهم الدارس يزعمون - من ثم - أن الأدبية غاية النص الأدبى ومـرماه ، ويستندون فى هذا إلى أن النص الأدبى لا يعدو أن تكون اللغة مـادته ، وأن النص الأدبى لا يروم - والأمر كذلك - أن يسوق خبراً أو يقدم معرفة أو ينقل واقعة أو يحقق نفعاً [1] .

قد تتعدد الزوايا التى ينظر من خلالهـا إلى النص الأدبى ، وقد تتعدد مآمّ النص ومهـامه فى ضوء تعدد هذه الزوايا ، فـهناك من ينظر إلى النص الأدبى مـن وجهـة نظر نفسيـة فيتطلب فـيه - تبعـاً لذلك - أن يكون مدخلاً لمعـرفة مبدعه ، وهـناك من ينظر إلى النص بوصفه وثيقة اجتـماعية فتكون مـهمته -

(١) انظر: تطور النقد والتفكير الأدبى الحديـث فى الربع الأول من القرن العشرين، د. حلمى مرزوق ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٣م ، ص ٤٨٢ وما بعدها .

وفقاً لذلك - فى الدلالة على المجتمع وواقعه ، وهناك من يرى إلى النص على أنه وثيقة تاريخية فتقع أهميته ووظيفته - حسب ذلك - فى الدلالة على أحوال الزمان وتصاريفه ، وثمة من لا يتطلب فى النص شيئاً من ذلك على الإطلاق، كل الذى يتطلبه منه أدبيته فحسب ، فما يقوله النص ليس شيئاً مهماً « إنه غالباً لا يقول شيئاً مهماً ، كل ما يفعله هو أنه يعيد تشكيل الواقع بواسطة الكلمات ومعنى ذلك أنه يستخدم خاصية فى اللغة الإنسانية تشبه السحر ، خاصية أن الكلمة يمكن أن تعنى الشئ وغيره ، هذا الذى يسمى تارة المجاز وتارة الرمز ويبقى بلا اسم فى أكثر الأحيان ، فيتكلم عن الأشياء ، ويعطيها معانى فوق الأشياء . وهكذا تحررنا الكلمة من الواقع ، تجعلنا فوق الواقع ، أقوى من الواقع ، ولذلك يخطئ القياس بين قراءة قصيدة وحل مسألة حسابية. ويقصر الفهم حده عن الإحاطة بقصيدة مهما تسلح به من أدوات عقلية ، فسحر الكلام لا يتم إلا حين يتصل بالشعور »[1] . وهذا قول يؤدى إلى مثله قول آخر « النص الأدبى لا يهدف إلى معناه ، ولكنه يهدف إلى سحره ، وإلى أثره فى النفس وفى اللغة »[2] ، ويؤدى إلى مثله - أيضاً - قول آخر « وليس يكتب لينقل إلى نشرة أخبار ، أو ينقل إلى أقوال الصحف ، ولكنه يكتب ليثير الأنفعال ، وليحدث التأثير والتأثير فى النص ذاته وفى المتلقى ، وفى هذه الحالة يجب على أن أقدم فى النص جماليات الصوت وأفضلها على جماليات المعنى ، كى يأخذ النص حقه فى الحكم النقدى الصحيح »[3] .

ومهما يكن أمر الاختلاف فى النظر إلى الجانب الوظيفى فى النص الأدبى ، فإن الذى تراه الدراسة بأصغريها أن الأدبية تحتل من مهمة النص الأدبى

(١) دائرة الإبداع ، ص ١٦٦ .

(٢) الخطيئة والتكفير ، ص ٧٧ .

(٣) نفسه ، ص ٧٦ .

ووظيفته ما تحتله الواسطة من العقد، تحيط بها سائر الوظائف دون أن تلغيها ، وتتمحور حولها المهام فلا تطمسها ، تستوعب الأدبية بمفهومها الرحب ، ذلك المفهوم الذى قدمته ، مـاعداها ويتداخل فى الأدبية من الوظائف ما سواها ، المهم فى هذا التـداخل أن الأدبـية هـى الأصل وهى القـرار ، والأهم فى هذا التـداخل - أيضاً - أن الأدبيـة تسـهم بنحو أزيـد فى إيـقاع كل ماهـو خارج عنها ، وإلا خلا النص من الإثارة ، وضـاقت مسافة الفجـوة بين الأدبى وغير الأدبى ، ولقـد قيل : إن النص الأدبى - أى نص - حـين تتيح لنا هويتـه أن نقرأه قراءات مـتعددة ، أو حين يحيلنا النص إلى مراجـعة العدة ، ليس له أن يسقط كأدبى ، فـتغيب هويته فى ما هو سـواه الذى نعادله به « ذلك أننا حين نعادل النص بما هو سواه ، لا يقتصر فعلنا على إسقاط النص الأدبى ، بل إننا نغفل تحول الواقعى (الطبيعى والاجتـماعى) ، وصيرورته كوناً من العلامات ، له وجوده المـادى وله ميادينـه ، التى يملك كل منها توجـهه نحـو الواقع فيكـسر انعكاس حقيقته أو يحـرفها بطريقته الخاصة »[1] ولقد قيل : إن النقد لا ينكر القراءات المتعـددة للنص الأدبى فهذه القراءات ممكنة ، وشـرعية ، ولكن الذى ينكره أن يكون النص « واحداً من مـراجعه ، نعادله به فنفقـره ، أو نختزله ، أو نغيـبه ، كما ينكر أن يكون النـص مجموع هذه المراجع فنهـمل تحوله ، أو عـملية تكونه فى شـكله الذى يولده مخـتلفـاً ، ولادة النص ، فى شكله هى حركة حياته وهى بالتالى زمانه الخاص»[2] . الأدبية - إذاً قوام النص الأدبى ، وهى مرامه ، ولكن بشرط أن نفهم الأدبية لا على أنها محض شكل لا يضمر شيئـاً وراءه أو مجرد اهتمام بالشكل لا يتـخطاه إلى أى أمر عداه ، وإنما على أنها شكل وغـرض أو نظام وفحوى ، وعلى هذا الأسـاس فإن من المنطقى أن تتعـدد المرامى والغايات ، ومن المنطقى بنحـو أشد أن تفرض الأدبيـة سلطانها

(١) فى معرفة النص ، يمنى العيد ، ص ٥٧ .

(٢) المرجع السابق : ص ٥٦ .

على كل مرمى وغاية ، وبخلاف ذلك تنعدم الهوة بين المباشر وغير المباشر أو بين الأدبى واللا أدبى كما سبق أن ألمحت .

ولعل ما أقوله عن الأدبية - هنا - أن يلتقى مع ما يقوله بعض الدارسين ، فالهدف الحق من النص الأدبى ليس فى الخبر الذى يقدمه ولا فى الرسالة التى ينقلها ولا فى الفكرة التى يعالجها ، إن ذلك كله بكل ما ينطوى عليه من قيمة وأهمية لا يقع أولاً ، بل الذى يقع فى الأول الإيحاء الذى يبعثه النص فى متلقيه . والتركيز على الإيحاء - هنا - لا يعنى بحال من الأحوال إسقاط ما فى النص من معنى أو إلغاء ما يشتمل عليه من غرض أو فكرة ، وإنما الذى يعنيه التركيز على الجانب الأهم فى النص الأدبى وهو إيحائيته أو أدبيته ، والأديب - عندئذ - لا بل الشاعر ، والشاعر أديب بالطبع ليس شاعراً لأنه يفكر ، وليس شاعراً لأنه يجد أحاسيس فى نفسه ، ولكنه شاعر لما قاله من شعر ، والحساسية المفرطة لا تكفى لتكوين شاعر ، لأن الحساسية المفرطة تتوفر لدى الكثيرين من البشر ، ولكنه لا يصبحون شعراء ، إذاً ليس الشعر بسبب أفكار يعرفها الشاعر ، وليس بسبب حساسيات يعانيها هذا الإنسان ، ولكنها بسبب شعر كتبه هذا الإنسان ، وإن كان هذا الشعر يتضمن أفكاراً ، ويتضمن حساسيات ، ولكن ليست هى السر ، وليست هى الأداة ، والسر طاقة مخبوءة فى اللغة » وكذا فإن النص ليس يكتب « لينقل إلى نشرة أخبار ، أو ينقل إلى أقوال الصحف ، ولكنه يكتب ليثير الانفعال وليحدث التأثر والتأثير فى النص وفى المتلقى ، وفى هذه الحالة يجب على أن أقدم فى النص الأدبى جماليات الصوت وأفضلها على جماليات المعنى كى يأخذ النص حقه فى الحكم النقدى الصحيح »[1] .

إن ما يتوخاه النص الأدبى أمر متعدد ، وكله مهم ، وإن أهمية ما يتوخاه

(١) انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٧٥ - ٧٦ .

النص الأدبى ترجع - بداهة - إلى علاقته الوثيقة بالذى يقع فى دائرة الهم الإنسانى وإلى محاولته الدائمة الارتقاء بالإنسان فرداً كان أو جماعة ، وإن النص الأدبى فى كل ما يحاوله ويسعى إليه شأنه شأن سائر الأنشطة الإنسانية من حيث انصباب هذه الأخيرة على ما يقع فى محيط الإنسانية ، ولكن الاهتمام بهذه المرامى والغايات والتركيز عليها وحدها أمر لا يمكن فهمه إلا على أنه تجاهل للجانب الأدبى فى النص الأدبى . وهذا الجانب لا يصح تجاهله ، وكذا فإن التركيز على هذا الأخير والاهتمام به وحده لا يكون - كما أفهمه - إلا على حساب ما سواه ، وذلك هو الآخر أمر لا يصح . إن الذى يصح فى الذى تراه الدراسة أن يتم الأهتمام بالجانب الأدبى فى النص بنفس الوقت والقدر الذى يتم فيه الاهتمام بغيره من الجوانب ، وأن ينظر إلى أدبية النص على أنها كل، بيد أنه ثرى معطاء ، ثرى فى طبيعته ، معطاء فى الذى يقدمه ، تتوقف استجابة متلقيه لمقتضياته على حقيقة ما يعالجه ، وتتوقف - من ثم - على قراءاته ، فهى أداته لاستكناه أغواره ، وهى أداته لاستكشاف آفاقه باختصار فإن النص - على صعيد المفهوم والغايه - عالم برأسه ، وباختصار أشد فإن استجلاء هذا العالم يقع على قارئه وذلك هو الذى ستتحدث عنه الدراسة فى الذى يتلو ، فهو وحده الذى ينطقه ، وهو ومن هو مثله ، الذى يستطيع أن يبعث فيه الحياة ويبث فيه النضارة[1] .

ليس ثمة من شك فى أن علاقة النص بالقارئ مكينة ، فهذا الأخير هو الذى ينفخ فى الأول روح الحياة ، وهو الذى يسير به من شرق إلى غرب ، ومن شمال إلى جنوب ، يعاين هذا الأخير الأول ويتأمله ، فيكشف عن خفاياه ، ويجلى غوامضه ، يقدمه ظاهره وباطنه ، فى صورة قد تروق

(١) انظر بالألمانية :

- Ewald Wagner: Grundzuge der Klassischen arabishen dichtungen, Band I. Darmstadt 1987, s. 28, 39, 69.

الناظرين وقد تصرفـهم عنه بإيجاز فإن النص يكتسب بالقـارئ ثباتاً وديمومة ، وحيـاة ونضارة ، وبإيجاز منه فـإن القارئ يكتـسب بقراءته النص صفـة المبدع المنتج الذى لا يستهلك نصاً ، أو يبدع أو ينتج نصاً على نص . كانت البنيوية مبعوث العناية اللغوية الذى حمل بشارة العهد الآتى إلى العلوم الإنسانية ومنها النقـد الأدبى دالاً إياها على طريق الهداية المنهـجيـة والجنة الموعودة للـدراسة العلمية التى تؤسس النقد الأدبى بوصفـه علماً من العلوم الإنسانية المنضبطة . وسواء تحدثنا عن البنيويـة بوصفها حركة اجتمـاعية سياسية أو بوصـفها نشاطاً إيدلويجياً فإنهـا تظل مشروعاً منهجياً بـالدرجة الأولى من حيث هى دعوة إلى تطبيق النموذج المنهجى الذى انبنى به علم اللغة عند دى سويسر[1] .

ولهذه العلاقـة التى تؤلف ما بين النص وقارئه ، فقـد كان من البدهى أن يتربع القـارئ على منزلة سامـقة ، هى منزلة ترجع - تاريخـياً - إلى مـا بعد البنيوية ، فقـد أثار قتلها المؤلف وتعاملهـا مع النص بوصفه بنية لغـوية مغلقة ردود فعل ، أعلاها وأقواها الاهتـمام بالقارئ ، وإلى هذه الحقيقـة يشير أحد الدارسين فيقـول « وقد برزت العناية بظاهرة القراءة أو التلقى بشكل مـثير فى العقـود الأخـيرة ، حيث نجـازف بالقول إن مقاربـة النص من جانب القـارئ تكاد تستـأثر باهتمـام البحث النظرى والنقدى الراهن ، ويمـكننا أن نعزو ذلك (خـاصـة حين يكون القارئ دون غـيـره مـدار الاهتمـام) - إلى ما بعـد - البنيوية ، « فـقد أثار «قتل» البنيوية للمـؤلف ، وتحويلها التواصل البـرجماتى إلى لعبة المنطق الشـكلى التركيبية واعـتبارها النص الأدبى بنية لغـوية مغلقة لا عـلاقـة لهـا بسـياق الإنتـاج الفنى والتلـقـى . . . آثار ذلك كله ردود فـعـل متبـاينة ، لعل أبرزها تبلور خطاب مبئر يرد الاعتـبار إلى القارئ ، لا بما هو عنصـر بين عناصر أخـرى مكونة للفعل الأدبى ، بل بما هو الـعنصر الوحـيد

(١) نظريات معاصرة ، د. جابر عصفور، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ٢٠٧ .

الجدير بالبحث »[1] ، وكذا فإن المنزلة التى يتربع فوقـها الناقد تعود - نقدياً - إلى أهمية مـا يمارسه وأعنى به فعل القـراءة ، وإلى قيمة ما ينـجزه ، فالنص الأدبى لا يوجد إلا بالحركة ، ولابد لإبرازه إلى الـوجود من فعل ملموس هو القراءة ، بحيث لا يدوم وجوده إلا بدوامها ، وماعدا ذلك غهو مجرد خطوط سوداء على الورق » ، وكذا فإن فى القراءة وبالقراءة يكتسب النص أدبيته»[2]، القراءة لـيست مسـحاً بصـرياً لسطح النص ، ولاهى إرجاع آلى لألفـاظه إلى معـانيهـا أو تشكيل لمعان مـحددة سلفـاً ، إن القراءة على الضـد من ذلك ، فالقـراءة « فعل والقـارئ فاعل يتـعدى الفعل عـبر جـسد النص الذى تشـيده الألفاظ ، ويخترق سطحها بحثاً إلى أعماقها . إن فى النص نداء والقراءة تلبية لهذا النداء ، فالقراءة ليست فعلاً انعكاسياً للكتابة أو عملاً بسيطاً يؤديه القارئ بأن تمر العـينان على حـروف النص . . . إنهـا فـعل خـلاق يصب على الأثر المقروء احتمالات وتفسيرات ومعانى غير محتسبة»[3] ، ولا يتحقق وجود النص الأدبى - عند من يذهب إلى أن الأدب نص وقـارئ - إلا بالقارئ ، ومن هنا تأتى أهميـة القارى وتبرز خطورة القـراءة كفعاليـة أساسية لوجـود أدب ما ، والقراءة منذ أن جدت هى عملية تقرير مصيرى بالنسبة للنص ، ومصير النص يتحدد حـسب استقبالنا له ، فـإذا ما استقبلـنا قولاً إبداعياً على أنه شعـر فهو شعر وتظل هذه صفته ، أو لو استقبلنـاه على أنه سجع كهان فهو سجع كهان وليس بشعر ، ويختلف الحكم على النص نفسه حـسب استقبالنا له ، فالقراءة إذاً تتضمن تقـرير مصير النص الأدبى »[4] . وهـذا قـول يشاكله قـول صاحبه

(١) قراءة فى القراءة ، ، رشيد بنحدو ، ص ١٣ .

(٢) انظر : النظرية الأدبيـة المعاصرة ، رامـان سلدان ، ترجمة د. جـابر عصفـور دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط. أولى ١٩٩١م القاهرة ، ص ١٢٥ وما بعدها .

(٣) منزلة المتلقى فى نظرية الجرجانى النقـدية ، حاتم محمد الصكر ، جامعـة الموصل ، كلية التربية ، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م ، ص ١٥٥ - ١٥٦ .

(٤) الخطيئة والتكفير ، ص ٧٥ .

« والحق أنه لا نص بلا قارئ فالنص وجود عائم ، ولولا القارئ لم يكن للنص قيمة ، ونص يكتب ويخزن فى الأدراج هو نص بلا وجود ، وكذا أى نص يظل مخطوطاً فى مكتبة من المكتبات هو نص لا وجود له ، ونص يذاع بين الناس لكن الناس لا يهتمون به هو نص لا وجود له ، إذن الأهمية تتجلى فيما يوليه القارئ للنص ، بشرط أن يستجيب النص لهذه الأهمية التى يحاول القارئ أن يسبغها عليه ، وعندئذ تكون العلاقة بين القارئ والنص مهمة بمقدار أهمية العلاقة بين المنشئ والنص »[1] .

القراءة بجامع الأقاويل التى انتخبتها تمنح النص قيمة ، لا بل إن النص بدون قراءة ليس نصاً على الحقيقة ، ولا هو بنص على الإطلاق ، والقراءة بجامع هذه الأقاويل ، أو بعضها فى الأقل ، هى التى تخلع على النص الأدبى أدبيته ، بعبارة أخرى فإن أدبية النص تؤدى إليها حتماً أدبية قراءته ، والقراءة الحقة فى الذى تقضى إليه الأقاويل المنتخبة ، هى القراءة التى تعاين النص لا من جهة بل من جهاته كلها ، وتنظر إليه على لب مبدعه يظهره ، فتتعامل معه بحرية بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معان ، المهم أن القراءة فى كل ما يقال عنها لا تسطح النص فتقف عند قشرته ، بل تسطحه لتتعمقه ، وأن القراءة فعل جوهرى يتوقف عليه وجود النص أو عدمه ، والأهم أن ممارسة هذا الفعل من لدن القارئ يفرض عليه أن يحوط نفسه بكل أسباب الاقتدار من طول ملابسة النصوص وطول تأملها ، ولقد قيل أن « فى قوة كل قارئ أن يحلق مع النص إنما الفرق بين قارئ وقارئ فى قوة الجناحين ، وقوة الجناحين من كثرة الطيران وبعد المسافات[2] ، وقيل إن القارئ الجاد « قادر ، بحكم طاقاته ودرايته على التفريق السريع والحاسم بين الكلمة التى تستحق

(١) المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(٢) دائرة الإبداع ، ص ١٦٦ .

الاحتشاد والقراءة الجادة ، والكلمة التى لا تستحق ذلك . والقدرة على القراءة الجادة سمة عقلية وشعورية ، فهناك القارئ الذى يقفز بعينه ومشاعره وذهنه فوق السطور والصفحات هادفاً إلى اكتشاف الأحداث العديدة التى تكمن فى العمل الأدبى أو التى يتصور أنها تكمن فيه . ومثل هذا القارى يقرأ بسرعة ، وينسى بسرعة وأفضل أنواع الكلمة عنده ما حقق له الشئ الذى يلهث وراءه . . وهناك القارئ الذى يلقى بنفسه داخل العمل الأدبى بغية فهمه . وهذا الفهم يتطلب استعداداً عالياً للتقبل ، وتشرب العلاقات الدقيقة المتعددة التى تحكم العمل الأدبى»[1] ، وقيل إن القارئ الصحيح « ليس مجرد متلق ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها فى مزاج تكوينه الحضارى الشمولى ، والنص هو الملتقى لهاتين الثقافتين »[1] .

ليس كل قارئ - إذاً - بقارئ ، برغم كل ما يقال من أن القارئ وإن لم يقرأ فهو قارئ ، معنى هذا - فى جانب - أن القراء فى تمايز وفى تفاوت ، تماماً كما أن القراءة ذاتها فى أنماط ومستويات ، ودون أن أتحدث فى هذه الأنماط الآن فإن الذى يعنينى أن أقول إن ثمة من العوامل ماهو فاعل فى تقدم قارئ على قارئ هناك - مثلاً - من العوامل ما يرجع إلى النص نفسه ، وهناك من العوامل - مثلاً - ما يرجع إلى القارئ ذاته وهناك - مثلاً - من العوامل ما يرجع إلى ما هو خارج عن هذين ، جملة الأمر أن هذه العوامل تقف برمتها وراء تصنيف القراء فى طبقات ، وأن هذه العوامل تشير إلي تعدد الجهات التى تتم من خلالها قراءة النص ، المهم أن اختلاف القراء ووفرتهم يغنى النص ويجعله متعدد الدلالة متنوع الأبعاد ، ذلك أن النص يتحدد بتعاقب قرائه على قراءته وبتنوع المناظير التى يتناول من خلالها أو كما يقال «تتباين مستويات القراءة وتتعدد ، سعة وعمقاً ، من قارئ إلى آخر ، وفقاً

(١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، د. محمود الربيعى ، دار المعارف ، ص ١٣ .
(٢) الخطيئة والتكفير ، ص ٧٩ .

لخبرة القارئ القرائية ولأسلوبه فى التعامل مع النص ، حتى قيل إن هناك عدداً من القـراءات يسـاوى عدد القـراء أنفسهـم ، بل إن هناك من يذهب إلى أن القارئ الواحـد نفسه ، يقدم لنا فى كـل مرة قراءة جديدة تخـتلف عن قراءاته الأولى »[1] . والأهم أن تعدد القـراء يترتب عليـه - ببداهة - تعـدد القراءات ويترتب عليه - ببداهة أشد - اختلاف مناهجها وتباين مهامها .

تتعـددّ قراءات النص الأدبى - إذاً - بـتعدد قـرائه ، وتتبـاين مناهج هذه القراءات - إذاً بتباين مناهج القراء ومستوياتهم، ذلك أمر قد قلته قبل هنيهة ، وقد أقـول فى هذا السيـاق إن بعض القراءات يركـز - مثلاً - عـلى الجوانب الوجدانية فى ذات المبدع ، ويركز بعضها على الجوانب التاريخية أو الاجتماعية أو الفكرية ، ويلح بعض هذه القـراءات على الجوانب الجـمالية والشـكلية فى النص الأدبى ، وكذا فإن هذا التفاوت فى الجـوانب التى تهتم بها قراءة ما من هذه القراءات قـد لا تهتم بهـا أخرى - يتصل به تـفاوت من جهـة أخرى ، وأعنى به أن قـراءة النص الأدبى تقع هى الأخـرى فى ضـروب ، فـثمـة من القراءات ماهو إسـقاطى ، وثمة منها مـاهو تعليقى أو تفسيـرى ، وثمة ماهو شاعـرى ، أما القراءة الإسـقاطية ، فـهى نوع من القراءة عتـيق لا يركز على النص بقدر ما يركز من خلاله على المؤلف أو المجتمع ، ويعامل النص بوصفه وثيقة لإثبات قضيـة اجتماعية أو شخصية أو تاريخية . أمـا القراءة التعليقية أو قراءة الشرح ، فـهى ضرب من القراءة يلتزم بالنص بيـد أنه يتوقف عند ظاهر معناه فـحسب ، وإذا مـا تخطاه كأن يشرح النص اقـتصـر الشرح على وضع كلمات بديلة للمعانى ذاتها أو إعادة الكلمات ذاتها ، أما القراءة الشاعرية فهى ضرب يسـعى إلى استكشاف باطن النص أو دواخله مما يجـعل هذا الضرب - دون غيره - أقرب إلى طبيعة النص الأدبى .

(١) من سلطة النص إلى سلطة القراءة ، فاضل تامر ، الفكـر العربى المعاصر ، ١٩٨٨م ، العددان ٤٨ - ٤٩ ، ص ٩٣ .

وهناك من ضروب القراءة - مـثلاً - ماهو ظاهراتى بنيوى وسيـميولوجى وتفكيكى[1] ، وثمة من أنماطها ماهو اسـتنتاجى ، وماهو تأويلى ، وثالث هو القراءة التـشخيصـية[2] ، وهناك من يوزع القراءة فى ضـروب ثلاثة منها ماهو أفقى ، ومنها ماهو عمودى ، ومنها ماهو هرمنوتيكى ، ويؤثر من الثلاثة هذه الأخيرة ، وثمة من القراءات الاستنطاقية[3] ، وهناك من القراءات غير هاته ، المهم فى كل ما أقوله أن نلاحظ أن لكل قراءة من هذه القراءات من يمارسها ، ومن يفضل قراءة من هذه على قـراءة ومن المهم أن نلاحظ - أيضاً - أن هذه القراءات تستند كل قراءة منها إلى مهـاد نظرى قد يختلف - وقد يتشابه - عن مهـاد نظرى آخر تستند إليـه قراءة أخرى غـير هاتيك القـراءة ، مما يجعل من الصعب - إن لم يكن من المتـعذر - أن نوفق بين هذه القراءات فى قـراءة كلية متكاملة ، وإن محاولة من هذا القبـيل لا تعدو أن تكون كمن يحاول أن يوفق بين ماهو نفسى واجتماعى وتاريخى وجمالى فى انتقـاء قسرى متحمل متعسف أو كما يقال « ينبغى ألا نغالى فى تقـدير سلطة النقد ، وألا نغفل أن للإنتقالية خطرها المتمثل فى كونها تهمل الأبعـاد الأيدلوجية والعفوية لكل منهج إذ لكل اتجاه نقـدى تصور للأدب ، مما يؤدى وبصعـوبة إلى تعايش أصناف كثـيرة من الأدب ، حقيقية ممكنة[4] وكما يقال : «ينبـغى أيضاً أن نعترف بأن لكل نظرية تصورها الخـاص للقراءة ، وبأن كل توفـيق بين هذه النظريات تلفـيق لها ، إذ يلغى أبعادها الفلسفية الخاصة »[5] .

قـد لا تكون هناك حاجـة لأتحدث فى هذه القـراءات قراءة قـراءة ولا فى

---

(١) راجع : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، ص ٥٢ وما بعدها .

(٢) انظر : الخطاب العربى المعاصر ، محمـد عابد الجابرى ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٢م ، ص ٩ - ١٠ .

(٣) فاضل تامر : ص ٩٧ .

(٤) بنحدو ، ص ٢٣ .

(٥) نفسه ، ص ٢٣ .

النظريات التى تغذيها ، وقد لا أجد ثمـة من حاجة لأفاضل بين قراءة من هذه وقراءة أو بين نظرية من نظريات القراءة ونظرية أخرى ، وقـد يعزز ما أقوله أن لذلك دراسات مستـقصاة وبحوث مستوفاة ، المهم أن تعـدد القراءات وتنوعها يقف فى صف النص الأدبى لا ضـده ، وأن هذا التـعدد والتنوع يثـرى النص ويغنيه عن طريق الانتقال به من قـارئ إلى آخر ، وعن طريق تعاقب القراءات عليـه ، صحـيح أن ما من قـراءة تخلو - أو تكاد - مما يكون لهـا أو عليهـا وصحيح أن مـا من قراءة تلفت إلى جانب ما إلا وتهـمل ما سواه ، كل ذلك صحـيح ، ولكن الصحـيح أيضاً - أن ما من قـراءة بغض النظر عمـا لها من كمال أو فيها من نقص وقـصور إلا وتحقق للنص من الفائدة ما لا يمكن إهماله أو تجاوزه ، ولقد ترددت أصداء هذه الحقيقة فى كتابات النقاد المعاصرين فزعم بعـضهم أن الـنص « جنين يتيـم يبحث عن أب يتـبناه ، ومـا ذلك الأب إلا القارئ المدرب »[1] وزعم آخر أن النص « سيظل حياً ومتجدداً مادام قادراً على اجتذاب قراء جدد »[2] ، وقال غيـره إن النص يتجدد ويتعـدد مع كل قراءة « وتستطيع أن نقول إن النص - رياضـياً - يساوى عدد القراء ، فلو أن قـصيدة واحدة قرأها ألف قارئ لكنا أمام ألف نص ولسنا أمام نص واحد ، وكل يفهم من النص فهماً مختلفاً غير مـا فهم الآخر ، حتى إن الإنسان نفسه فى حالة من حالاته يفهم من نص مـا غير ما يفـهم وهو فى حالة أخرى»[3] وزعم آخر أن نظريات القـراءة على تعددها ورغـم اختـلافهـا فى تصورها للقـراءة (شروطهـا، أشكالها . . .) تتفق إجمالاً فى تصوره للنص الأدبى وبالتالى لوظيفة القارئ / القراءة فـالنـص فـى تقـديرها يتسم بالتـعدد والتـحول الدلاليين ، وهو فـعلاً كذلك ، وهذا قدره إذ لو كـان يتضمن فى ذاته معنى جاهزاً ونهائيـاً لما تغيرت

(١) الغذامى : ص ٤٩ .

(٢) د. شكرى عياد : ص ٦٩ .

(٣) الغذامى : ص ٧٢ - ٧٣ .

دلالته السابقة بتغير قراءاته المتعاقبة فى الزمن ، رغم أن كلماته وحروفه لا تتغير ، ولما اكتسب دلالات جديدة لدى تحوله إلى لغات أخرى »[1] .

يعتمد حضور النص فى مجمل ما تقدمه النصوص المصطفاة على قراءته ، ويزداد حضور النص قوة وعمقاً بكثرة قراءاته وعمقها فى آن واحد ، باختصار فإن قراءة النص هى التى تخرجه عن صمته ، وهى التى تحيل صمته إلى قول معرب، وباختصار أشد فإن صلة القارئ / القراءة - ولا عزل بينهما - بالنص قوية تقوم فى جوهرها على انفعال الأول بالأخير وتفاعله معه ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن صلة القارئ / القراءة بالنص تبدو لى كصلة المبدع بالنص، لا بل إن الصلة الأولى أشد قوة من هاته الأخيرة ، إن المبدع والقارئ كليهما - فيما قد سبقت الإشارة إليه - أب للنص ، وإذا كان ثمة من فرق بين الأول والأخير فى صلة كلٍّ بالنص فهو واقع فى تعليق - أو إلغاء - دور الأول بينا لا تعليق ولا إلغاء لدور هذا الأخير ، وبالجملة فإن علاقة القارئ / القراءة بالنص فى أقوال منتقاة « علاقة تتسم بالتفاعل مع النص مباشرة ومعانقته من الداخل ، أو بعبارة أخرى ، إحياء معاناته فى المتلقى»[2] ، وكذا فإن علاقة القارئ بالنص « علاقة اشتهاء متبادل»[3] ، وهى علاقة « خاضعة لمنطق المعظلة والحل ، والسؤال والجواب ، حيث يكون النص جواباً عن سؤال ، وبتعبير آخر ، فالقارئ لا يدرك من النص سوى ما يعنيه ، بيد أن جواب النص عن سؤال القارئ لا يكون دائماً كافياً ، فالنص نفسه يطرح أسئلته التى تتطلب جواب القارئ عنها ، فينتج عن ذلك أن منطق السؤال والجواب يتمظهر فى شكل حوارى»[4] . وهذه العلاقة - علاقة القارئ بالنص - تتجلى فى النظر

---

(١) بنحدو : ص ٢٤ .

(٢) فاضل تامر : ص ٩٦ .

(٣) بنحدو : ص ١٩ .

(٤) بنحدو : ص ٢٠ .

إلى القراءة بوصـفها « شكلاً من أشكال الأخذ والعطاء ، وحـواراً بين القارئ والنص»[1] .

ومن الضـرورى أن نلاحظ - هنا - أن لـيس كل النصـوص على درجـة واحدة فى طرحهـا إشكالية القراءة أو لأقل ، بتعـبير آخر ، فى تحفـيز القارئ ودفعه لممارسة القراءة ، فثمة من النصوص ما يبين عن ضعفه منذ بدايته فيصد القارئ عن قراءته ، وهناك من النصـوص ما يشد قارئه إليه فيـدعوه إلى إعادة قراءته مرة إثر مـرة ، وثمة من النصوص ماهو بين بين . المهـم أن هذا التغاير بين النصوص ، وقد تتنوع أشكاله ، يترتب عليـه بشكل طبيعى تغاير مثله فى درجة عمق طرح إشكالية القراءة ، والأهم أن النقـاد المعاصرين قد أدركوا هذه الحقـيقة بعـمق ، وكان فـارس النص وعاشقـه كمـا يقال (هو رولان بارت ، يتحـدث عنه أحد الدارسين فـيقول : ولكن رجـلاً واحداً « يبـرز فى الصدارة دائمـاً ، ويستـأثر بهذه الصـدارة لزمن تمدد وامتـد دون أن يقف عن التـصدر المستمر . . . ذلك هو رولان بارت . . . . إنه فارس النص ويقول » ولم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقـد مثلما حظى رولان بارت الذى قاد طلائع النقـد الأدبى لمدة قرن ، ومـا تزحـزح عن الصـدارة قط ، لأنه وهب مقـدرة خـارقة على التـحول الدائـم والتطور المستـمر ممـا حقق له صـفة (أهم ناقـد أوروبى)[2] ، ويقول رولان بارت فى مـوقع النص منه ، وفى عشـقه له « أن أكـون مع من أحب وأفكر فى ذات الوقت فى شئ آخـر ، هكذا أتوصل إلى أحسن الأفكار وأختـرع بصـورة أفضل ماهو ضـرورى» لعملى . كـذلك شأن النص : يبعث فى لذة أحـسن إذا ما تمكن من أن يجـعلنى أنصت إليه بكيفـية غير مـباشرة ، إذا ما دفعنى وأنا أقرؤه ، إلى أن أرفع رأسى عـالياً وأن أسمع شيـئاً آخر ، فلست بالضـرورة مأسوراً بنص اللذة ، قـد يكون فعله خفـياً ، معقداً ، دقيقاً شارداً على وجه التقريب : كحركة رأس مفاجئة ، كحركة رأس

(١) فاضل تامر : ص ٨٩ .

(٢) انظر : الغذامى ، ص ٦٣ - ٦٤ .

طائر لا يسمع شيئاً مما ننصت إليه ، ينصت إلى ما لا نسمعه»[1] أبلغهم فى الإبانة عنها ، عندما تحدث عن مستويين من الخبرة فى طرح الإشكالية ضمن تناوله لما يطلق عليه «نص اللذة» و «نص المتعة» : «نص اللذة» : إنه ذلك الذى يرضى ، يفعم ، يغبط ذلك الذى يأتى من صلب الثقافة ولا يقطع صلته بها ، هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة ، أما نص المتعة : ذلك الذى يضعك فى حالة ضياع ، ذلك الذى يتعب (وربما إلى حد نوع من الملل) : فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح ، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه ، وقيمه وذكرياته ، ويؤزم علاقته باللغة .

إنها ذات متأخرة عن زمانها تلك التى تمسك بكلا النصين فى حقلهما ، وتقبض على أعنة اللذة والمتعة كلتيهما ، ذلك لأنها تشارك فى ذات الوقت ، وعلى نحو متناقض فى النزعة اللذية العميقة فى كل ثقافة (هذه النزعة التي تتسرب إلى الذات بهدوء تحت غطاء فن من فنون العيش ومنها الشغف بالكتب القديمة) وفى تحطيم هذه الثقافة ، تستمع هذه الذات بمتانة أناها (وتلك هى لذتها) وتبحث عن ضياعها (وتلك هى متعتها) . إنها ذات منفلتة مرتين ، منحرفة مرتين[2] ، وهذا قول ينبئ بأثر تفاوت النصوص فى إيقاع الرغبة فى القراءة وفاعليتها ، وكذا فى الاستجابة للنص المقروء ، وهو قول يركز - من ثم - على القارئ ودوره فى إعادة كتابة النص ويمثل هذا التركيز - فيما يقال أحد أبرز الاتجاهات فى النقد الغربى المعاصر وهو الاتجاه الذى يعرف بـ « نقد استجابة القارئ Reader - Response Criticism »[3] .

---

(١) رولان بارت : ص ٣١ .

(٢) نفسه : ص ٢٢ - ٢٣ .

(٣) الرؤى المقنعة ، أبو ديب ، ص ٨٣ .

وراجع لمزيد من معرفة هذا الاتجاه (Tompkins, 1980 : pp. 9-26) وراجع للغرض نفسه (Freund, 1987 : pp. 67 - 156) وانظر بالألمانية : أبحاث جديدة فى القصيدة العربية القديمة R. Jacobi: Neue Forschungen zur alt arabischen qasida, S. 50, 68 .

إن أنماط قراءة النص الأدبى أو ضـروبها كثيرة ومـتنوعة ، وإن كل نمط أو ضرب من هاته مـا يميزه وما يصـدر عنه ، وكذا فـقد قلت إن هذه الأنماط أو الضروب على صـعوبة الجـمع بينها فى قراءة تكامليـة لاختلاف تـصـوراتها النظرية ، فإنها تتفق - أو تكاد - فى تعـاملها مع النص على أن فضاءه رحب وغوره عـميق ، وتختلف - من ثم - فى الجـانب الذى يتم التركيـز عليه فى عملية القـراءة ، فتركز قراءة مـا - مثلاً - على جانب قد لا تركـز عليه قراءة أخرى .

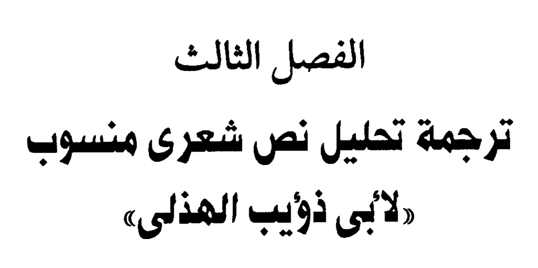
ويمكن أن أقول - بعد هذا الذى قدمتـه - وأستثنى من هذه القراءات كلها أو أضيف إليهـا ما يمكن أن أعبر عنه بـ « القراءة الأدبيـة التكاملية » بشرط ألا يفهم الاستثناء أو الإضافة - هنا - على أنه ضرب من التقديم والتأخير أو نوع من المفاضلة فهذه القراءة كأخـواتها السابقات فى نظرتها إلى النص الأدبى على أنه مترامى الأبـعاد ، متنوع الدلالات ، رحب الافاق ، بعـيد الأغوار ، وإذا كان ثمة من اخـتلاف بين هذه القراءة وأخواتها الأخـريات - وهو موجود دون شك - فإنه يتـجلى ، فى أن القراءة التى أتحـدث عنها - الأدبية الـتكاملية - ليست أحادية الجـانب ، ولا هى ثنائية الجانب كما يقال بلغـة النقد الحديث ، وكما هو الشأن فى غيرها من القراءات أو فى كثير منها فى الأقل .

القراءة الأدبية التكاملية لا تلغى فى الذى أقصده بها أى قراءة أخرى ، ولا تقلل من قيمة مـا تنجزه بالنسبة للنص ، بل تستأنس بهـا أيان كان مجراها ، وأيان كان مرساها ، وتنبثق فى الذى تقصده من إيمان عميق بجدوى كل ما من شأنه أن يعـين فى اكتناه النص الأدبى وسـبر أغواره وإضـاءة جوانبـه ، تحاول القراءة الأدبية التكاملية أن تقـرأ - فى ظل هذا الفهم - بنية النص ، وأن تفك شفـرته ، وأن ترده إلى سياقـه ، وأن تجلو رموزه ، وأن تتـعمق إشاراته كـما تحاول الـقراءات البنيـوية بمختلف أشكالهـا أن تفعل ، تحـاول القراءة الأدبـية

التكاملية - بهذا الفهم - أن تفيد من القراءات التى تركز - أساساً - على استكشاف ما فى النص من جوانب نفسية أو تاريخية أو اجتماعية كما تحاول القراءات الاجتماعية والتاريخية والنفسية أن تفعل ، وتحاول القراءة الأدبية التكاملية - فى ظل هذا الفهم - أن تستغل تفكيك النص أو إذا استخدمت مصطلحاً نقدياً آخر قلت تشريحه بغية نقضه أو إعادة بنائه كما تحاول القراءة التفكيكية أو التشريحية أن تفعل وتحاول القراءة الأدبية التكاملية - فى ضوء هذا الفهم - أن تقرأ ما قبل النص وما بعده لتتمكن بذلك من قراءة النص مادام هذا الأخير له صلة بالذى قبله تفضى إليه وبالذى بعده تؤدى إليه .

وما أقوله عن القراءة الأدبية التكاملية يستند - بداهة - إلى تصورها الخاص للنص الأدبى . إن هذه القراءة تنظر إلى النص على أنه ليس من فراغ ولا هو بمعزول عن واقعه أو سياقه ونسقه ، وتنظر هاته القراءة إلى النص بوصفه ذا صلة ما - قوية أو ضعيفة - بمبدعه ومتلقيه أو قارئه فى آن واحد ، إن النص فى امتداد هذه النظرة تتناص فيه النصوص ، ويتداخل فيه ماهو خارج عنه بما هو مكون له، وتتعاضد فيه معطيات الماضى ومنجزات الحاضر .

ومن المنطقى - مادام الأمر كذلك - أن تسأل هذه القراءة الأدبية التكاملية كل قراءة تهتم بكل جوانب النص دون أن تقتصر منه على جانب ، وتهتم بكل ما يؤدى توظيف كل ماهو متاح فى القراءات الأخرى لتتمكن به من قراءة النص فى ضوء ما تتصوره له وباختصار أشد فإن هذه القراءة تتعقب أبعاد النص ومراميه من كل الجهات والزوايا فتكتسب بكل هذا الذى تحاوله رحابة وعمقاً لا تقل عن رحابة النص وعمقه بحال من الأحوال . قد تتطلب هذه القراءة من القارئ ما تتطلبه القراءة ، أى قراءة منه ، كأن يكون ذا عين ناقدة وحاسة ذواقة ، وكأن يلازم النص فلا يفارقه ويمارس القراءة فلا ينقطع عنها ، وقد تتطلب هذه القراءة من القارئ أن يكون على دراسة بكل القراءات ، وأن يكون ذا اقتدار على أن يتخير منها ما ينطوى تحت مظلة قراءاته فحسب .



الفصل الثالث

ترجمة تحليل نص شعرى منسوب «لأبى ذؤيب الهذلى»

الزمن والحقيقة

فـــى النسيـب والغـــزل(*)

ريناته ياكوبى Renate Yacobi

يعتبر ظهور الغــزل كغرض شعرى مستقل عن النسيب ، المقـدمة الغرامية للقصــيدة ، من التحولات الجـذرية النادرة ، التى عرفهـا تاريخ الأدب العربى بعــامة[1] . ورغم وجــود بعض الدراســات حول الغــزل ، إلا أن جــملة من المشاكل الأساسية ما تـزال بدون حل ، وسواء انبثق الغزل عن النسيب ، على وجه الحـصر ، أو يجـب الأخذ بعين الاعـتبـار الأغراض الشعـرية الأخرى ، فإن مســألة الغزل ما تزال مطروحة للنقــاش . وهناك أيضا ، خلاف فى الرأى حول أهم العوامل الخـارجية التى أدت إلى تطوره ، وإلى ظهور مفــهوم جديد للحب ملازم له : هل هو الدين أولا ؟ التوحيد ، أو الأخلاق القرآنية ؟

أولا يبـدو من المعـقـول الأخـذ بعين الإعـتبـار الظروف الاقـتـصـادية والاجتماعية، وتفسخ أو انحلال المجـتمع البدوى ، والفراغ والرفاهية فى مدن الحج ، والعوز والفاقة فى أوساط قبائل الحجاز التى تعيش فى بيئة رعوية ، أو شبه رعوية ؟

(*) من كتاب : Orientalist essays: an anthology of Arabic literary Criticism in English
(مقالات المستشرقين ، مختارات فى النقد الأدبى بالإنجليزية) .
الدكتور حسن البنا عز الدين ، دار الفكر العربى . ١٩٨٨) (من الصفحة ١٧٥ - ١٩٢) .

(١) يستعــمل مصطلحا الغزل والنسـيب فى هذه المقالة بمعنى محـدود فقط ، أى باعتبارهمــا مصطلحين يشيران إلى غرضين شعريين .

ويقودنا هذا إلى كيفية التمييز بين الغزل الحضرى ، الذى يمثله عمر بن أبى ربيعة (توفى حوالى ٩٣هـ / ٧١٢م) ، وبين الغزل العذرى ، ويمثله جميل (توفى حوالى ٨٢هـ / ٧١٠م)، والشعراء العذريون الآخرون .

وما زال هذا النوع الشعرى الجديد لم يدرس بما فيه الكفاية ، سواء من حيث شكله ومضمونه ، أو موضوعاته وتقنياته .

إن شعراء القرن السابع عشر الميلادى قدموا موضوعات وتصورات جديدة، ولكنهم وظفوا ، أيضا ، الأعراف والتقاليد الشعرية المتوارثة ، التى يدخلون عليها ، أحيانا ، تعديلات فى المعنى ، أو يوظفونها فى تركيبات غير مألوفة ؛ ونتيجة لذلك ، نلاحظ تركيبا مدهشا للقديم والجديد ، لم يتلفت إليه ، على نحو واف وكاف حتى يومنا هذا .

ويمكننا أن نجيب عن بعض هذه التساؤلات بدقة أكثر ؛ فى اعتقادى ، إذا ما استطعنا أن نحدد الاختلاف الأساسى بين الغزل والنسيب فى تصويره الأسلوبى للبطل البدوى ، وحبيبته المفقودة ، الممثلين الارستقراطيين للمعايير القبلية ، وأخلاقياتها ، وقيمها[1] .

وبالنظر إلى مختلف العناصر الشكلية والمضمونية التى تشكل الغزل الأموى ، سيكون من غير المجدى البحث عن قاسم مشترك ، أو قضية واحدة تفسر جميع خصائصه المميزة .

وعلى أى ، فإن مقارنة شعر الحب فى العصر الجاهلى بمقدمات النسيب فى العصر الإسلامى الأول تدفعنى إلى الاستنتاج بأن بعض عناصر النسيب فى العصر الإسلامى الأول ، بعض تلك العناصر ، على الأقل ، مأخوذ من مصدر مشترك ، والتحول فى الوعى الجمالى قام على أساس عاملين اثنين متداخلين :

(١) لقد عنينا فقط ، بالنسيب فى العصر الجاهلى ، لأن المقدمة الغرامية للقصيدة الأموية لم تحلل بما فيه الكفاية ، ولم تقارن بما سبقها إلى الآن .

١- التصور الجديد للزمن .

٢- الموقف الجديد تجاه الحقيقة .

ومن الصعب أن نحدد ، بدقة ، متى حدث هذا التحول وأبعد ما يمكن تصوره هو بداية القرن السابع الميلادى ، فقد ظهرت بودار هذا التحول فى النصوص الشعرية المنتمية إلى هذه الفترة ، وإذن فهناك تزامن مع الدعوة المحمدية .

ولكى أعطى بعض المصداقية لنظريتى أقترح أن أحلل قصيدة غزلية قصيرة، وأقارنها بالنسيب فى العصر الجاهلى ، مع عناية خاصة بالتصورات والمفاهيم[1] .

واختيار هذه القصيدة عشوائى . قليلا أو كثيرا ، إذ يوجد عدد لا يستهان به من العينات أو النماذج الغزلية ، وكلها مناسبة ، على قدر متساو ، لإثبات وجهة نظرى . وكما يحدث عادة ، فقد كانت هذه القصيدة المتميزة الأولى التى لفتت انتباهى إلى تحول الوعى الجمالى المومأ إليه قبلا .

إن القصيدة ، موضوع الدراسة ، تشكل جزءاً من ديوان أبى ذؤيب الهذلى[2] (توفى حولى ٢٨هـ / ٦٤٩م) ، إلا أنها تنسب أيضا إلى" شاعرين آخرين : "رجل من قبيلة خزاعة" ، وسليم بن أبى دوباكل ، وهو معاصر للأحوص (توفى ١٠٥هـ / ٧٢٣م، أو ١١٠هـ / ٧٢٨م) .

والنسبة الأخيرة أكدها كتاب الأغانى فى موضعين ، وهناك رواية مختلفة

---

(١) قرىء هذا التحليل ، بعد تلخيصه ، فى الندوة الثانية حول الشعر العربى الكلاسيكى ، المنعقدة بجامعة كامبردج ، يوليو ١٩٨٣ ، وأدين بالفضل للمشاركين فى الندوة الذين قدموا اقتراحات قيمة فيما يتعلق بتحليل القصيدة .

(٢) شرح أشعار الهذليين، أحمد عبد الستار فراج ، ثلاثة أجزاء ، القاهرة ١٣٨٤/١٩٦٥ ج١ / ٢٠٥ . والقصيدة نفسها وردت فى نسخة يوسف هل، ناشر ديوان أبى ذؤيب الهذلى ، هانوفر ١٩٦٢ ، ص ٢٩ .

للقصيدة فى الفصل المتعلق بالأحوص ، الذى يعتقد أنه استوحاها(*) وبالإضافة إلى ذلك ، فقد وردت أربعة أبيات بلحنها فى جزء لاحق[1] ، وقد اعتقدت فى التحليل الأول للقصيدة أن من الممكن أن تكون لأبى ذؤيب الهذلى ، لأن شعره الغزلى يتسم بجملة من السمات الإبداعية تتجاوز الشعر الجاهلى ، كما يلاحظ ذلك من قبل مترجم الديوان وناشره يوسف هل J. Hell .

وبعد مقارنة متأنية ودقيقة للقصيدة بشعر أبى ذؤيب ، بدا لى أن عزوها إليه أمر مشكوك فيه إلى حد كبير ، فالقصيدة تعبيريا ، وفنيا ، ودلاليا تختلف جدا عن بقية أشعاره .

لذا ، وفى غياب أدلة كافية ، تفترض أن الأبيات لابن أبى دوباكل عند نهاية القرن السابع وبعده .

إن روايتى القصيدة مختلفتان ، إلى حد ما ، فى الأسلوب ولا يمكن الادعاء بأن أيا منهما تامة ، ففى الأغانى أن ابن أبى دوباكل « أنشد قصيدته ، التى يقول فيها . . . » .

والاستشهاد المكون من اثنى عشر بيتا ينتهى نهاية غير مقنعة .

أما رواية ديوان أبى ذؤيب الهذلى فهى أقصر أو أقل عددا ، تسعة أبيات ولكنها تعطى الانطباع بأنها منظومة ومرصوفة بعناية، وبأنها ذات نهاية طبيعية.

(*) فى مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد ٤٩ يناير ١٩٤٧.

قال الأحوص :

يا بيت عاتكة التى أتغزل ... حذر العدى ، وبه الفؤاد موكل

والصواب : الذى . وقد سرق الأحوص هذا البيت من بيت لابن أبى دوباكل ، وهو :

يا بيت خنساء الذى أتجنب ... ذهب الشباب وحبها لا يذهب

ويدل على السرقة ما ذكره أبو الفرج فى أغانيه ج١ ٢/ ١١٢ طباعة بيروت ، وأسامة بن منقذ فى المنازل والديار (المترجم) .

(١) الأغانى ج١١ / ٩٦ ، ١٠٢ ، القاهرة ١٣٤٦/١٩٢٨ .

ولسنا ندرى ما إذا كان ترتيب الأبيات وتسلسلها من عمل الشاعر أو من صنع أحد الرواة ذوى الذائقة الشعرية ، ولكن يبدو أن ذلك العمل تم بعناية وترو لإحداث تأثير شعرى محدد .

ولهذا السبب قررت أن أتناول الروايتين ، كلا على حدة ، واعتمد قصيدة أبى ذؤيب ركيزة أساسية فى التحليل (الرواية أ) ، وبعد تحليلها بيتا بيتا ، سأخص قصيدة الأغانى (الرواية ب) لمعرفة ما إذا كانت تضيف إلى نتائج التحليل ؟ أو تناقضها :

الرواية « أ »

1- يا بيت دهماء الذى أتجنب
ذهب الشباب ، وحبها لا يذهب

2- مالى أحن إذا جمالك قربت
وأصد عنك ، وأنت منى أقرب

3- لله درك ؟ هل لديك معول
لمكلف ؟ أم هل لودك مطلوب

4- تدعو الحمامة شجوها فتهيجنى
ويروح عازب شوقى المتأوب

5- وأرى البلاد إذا سكنت بغيرها .
جدبا ، وإن كانت تطل وتخصب

6- ويحل أهلى بالمكان فلا أرى
طرفى لغيرك مرة يتقلب

7- وأصـــانـع الواشين فــيك تحـــمـــلا

وهـم علـى ذوو ضــــغــــائـن دوب

8- وتهـــيج ســاريـة الرياح من أرضـكم

فــــأرى الجـنـاب لهـل يحـل ويـجنـب

9- وأرى العــدو يـحــبكم فــأحــبـه

إن كـــــان ينـسـب منـك أولا يـنسـب

البيت (1)

يتضمن شعـر البيت الأول فكرتين منفصلتين عن بعضهمـا ، وسندرسهما كلا على حدة .

يستهل الشاعر قصيدته بمناجاة أو نداء ، مستخدما صيغة شائعة فـى مجال النسيب ، مع تحـوير طفيف ، يا بيت دهماء ، وهـى من الصيغ الشـائعة فى المقدمة ، مأخوذة من قـول النابغـة الذبيانى :

« يا دار مية »

إلا أن الشاعر فى القصـيدة موضوع الدراسة يخاطب وينادى بيت الحـبيبة بدلا من الطلل ، ويضيف فكرة جـديدة : «الذى أتجنب» ، ولم يحدث قط ، أن شاعرا جاهليا تجنب مكان إقامة حبيبته .

وعلى كل حـال ، فإن هذه الفكرة شـائعـة فى الغزل ، ولعل السـبب أن العاشق يريد أن يصون سمعة المرأة .

وعند جميل نظير مهم لهذا فى مقطوعة من أربعة أبيات ، يقدم فى بدايتها تنويعا مدهشا لفكرة الطلل :

أتهجر هذا الرابع أم أنت زائره ؟

وكيف يزار الربع قد بان عامره؟[1]

ويقول فيه :

رأيتك تأتى البيت تبغض أهله

وقلبك فى البيت الذى أنت هاجره

إن الوظيفة الأصلية لفكرة الطلل فقدت معناها فى هذه القصيدة ، فالشاعر العذرى لا يحتاج إلى الأطلال ليتذكر حبيبته ، ولا ينساها وهو يواصل ترحاله ، إنها ماثلة ، دوما ، فى خاطره .

وأكثر من هذا ، فإننا نلاحظ أن العناصر الثلاثة التى ألمح إليها سليمان بن أبى دوباكل فى الشطر الأول ، وأشار إليه إشارة سريعة وخاطفة ، وردت فى بيت جميل مجتمعة ومفصلة :

الطلل المهجور ، وبيت الحبيبة ، وتجنب موطن إقامتها .

والعنصر الأخير هو بدون شك ، وليد تحول فى القيم الاجتماعية ، إلا أنه كذلك يعبر عن وجود صراع عاطفى ، لأن الشاعر يمنع نفسه من إتيان ما يتحرق شوقا إلى فعله ، وسأعود إلى مناقشة هذه النقطة فى البيت الثانى ، حيث يصف الشاعر صراعًا مشابها .

ويعود بنا الشاعر ، فى الشطر الثانى ، إلى الوراء ، أو هكذا يبدو ، يعود بنا إلى أجواء النسيب التقليدية ، فالشكوى من الشيب ، والاخفاق فى العلاقة مع النساء من الموضوعات التى يكثر ورودها فى القصيدة الجاهلية .

وإذا قارنا المقابلة المصوغة بعناية :

(١) ديوان جميل ، تحقيق حسين نصار ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص : ١٠٠ ، وفيه : أتصرم .

بالحديث عن الشيب فى مجال النسيب ، اتضح لنا موقف جديد ، فالشاعر الجاهلى يتصرف تجاه تجربة التقدم فى السن بطريقتين مختلفتين قليلاً :

فهو يشكو من سخرية النساء منه ، وأنهن لا يعبأن به على الإطلاق ، ثم يشرع ، على سبيل التعويض ، فى تذكر متع الشباب ومغامراته ، ويفخر بنجاحه السابق مع النساء ، وهكذا فإن الفكرة توظف كوسيلة للانتقال إلى الفخر .

والموقف الثانى يتضمن أيضا ، شكوى أولية ، فالشاعر يتعجب من أنه لا يزال يعشق ويشتهى ، على حين يتوجب عليه أن يدرك أن لا جدوى من أماله ورغباته ، ويقرر كنتيجة لذلك أن يكف عن الحب ، وعن ملاحقة النساء ، وينصرف إلى موضوعات أخرى مثل ناقته المدهشة أو سيفه .

إن الفكرتين كليتهما تؤديان وظيفة محددة فى بنية القصيدة متعددة الموضوعات ، وفى نفس الوقت تشيران إلى تصور للحب ينسجم كلية مع منظومة القيم التى يدافع عنها الشعراء الجاهليون .

فالحب معناها التملك والمتعة والنجاح ، والوجاهة الاجتماعية ، ولذا من الغباء الاستمرار فى التعلق بالمرأة إذ تعذر تحقيق أى من هذه الأهداف ، وعندما يكون الفراق قدرا محتوما ، فإن المجتمع القبلى يتوقع من الشاعر أن يسلو ، وأن ينسل ثيابه من ثياب حبيبته .

والتعابير التى توحى بأن الحب لا يموت نادرة ، ويؤتى بها للتأكيد فحسب كما نجد عند زهير بن أبى سلمى ، فى البيت التالى :

وكل مـــحب أحـــدث النـأى عنــده

سلوا فــيسلـو غـيـر حــبك مــا يسلو[1]

وأداة النفى «ما» اقترنت بالفعل المضارع لتحول دون امتداده إلى المستقبل، فالشاعر معنى فقط بالحالة الراهنة لمشاعره .

وإذا ما قارنا الموقف التقليدى من الشيب بالفكرة المعبر عنها فى البيت «أ»، فإننا نلاحظ تحـولا واضحا فى رد فـعل الشاعـر أو فى استجـابته ؛ إن ذهاب الشباب ، وزوال الحيـاة الإنسانية يجدان تعويضا لهمـا ومتنفسا فى دوام الحب لدى الشاعر .

ويشير الشق الثانى من المقابلة : « وحبها لا يذهب » إلى الحاضر ، ولكن من الممكن أن ينسحب على المستقبل أيضا ، ويكون المقصود :

« إن حبى لها لا ينقضى أبدا»

ذلك ما يفهم من السياق .

وينسـجم هذا المعنى كـذلك مع مفهـوم الحب فى الغزل العـذرى ، حيث الحب موضع تقدير وإجلال ، باعتباره تجربة متـميزة فـى ذاتـها ، بقطـع النـظر عـن النـجـاح أو الفـشل ، وفــى الغـزل العـــذرى كـذلك يقـــارن الفـراق بالشيخوخة، وأحيانا بالموت .

قال جميل يخاطب بثينة :

يهـــواك مـــا عـــشـت الفـــؤاد فـــإن أمت

يتـــبع صـداى صـــداك بين الأقـــبـــر[2]

(١) شعـر زهير بن أبى سلمى ، صنعة الأعلم الشـنتمرى ، تحقـيق فخر الدين قـباوة ، ط١ ، ١٩٧٠ المطبعة العربية / حلب . ص : ٢٨ . وفيه : سلو فؤاد غير .

(٢) ديوان جميل ، تحقيق حسين نصار ، ١٩٦٧، ص : ١٠٩ .

ولا يخفى ما فى هذا القول من خروج على المواضعات الاجتماعية .

إن الفارس البدوى فى الجاهلية يكون على وفاق تام مع الأعراف القبلية بينما يسخر نشاطه وحيويته للتغلب على من يكيدون لحبه .

أما شاعر الغزل فهو يدافع عن حقوقه الفردية ، ولكن تمرده على الضوابط الاجتماعية يظل سلبيا ، بل هو فى نهاية الأمر تدمير للذات .

إن تحديه للمجتمع يعنى رفضه للحياة .

أما عامل الزمن فسنناقشه فى نهاية التحليل ولكن أود أن أثير الانتباه إلى أن الفعل «ذهب» فى هذا البيت ، هو الفعل الوحيد فى صيغة الفعل الماضى فى مجموع النص ، أما الفعلان الآخران اللذان وردا فى صيغة الفعل الماضى: قربت / سكنت ، فقد جاءا فى سياق إذا الشرطية مما يضفى عليهما دلالة تجدد الحدث واستمراره ، أى أنهما ، عمليا ، يفيدان دلالة الفعل المضارع .

البيت (2)

وفى البيت الثانى وصف لموقفين مستقلين أو للحظتين متتابعتين يتأمل الشاعر سلوكه الغريب ، فهو حزين حيث ينبغى أن يسعد بقرب الحبيبة ، ويصد عنها حين تكون فرصة اللقاء أكثر مواتاة .

ويقول الشراح : إنه يريد أن يصون عرض حبيبته ، ولذلك يعرض عنها .

وكما فى البيت السابق توجه سلوك الشاعر اعتبارات اجتماعية ، ولكن التعبير يوحى ، علاوة على ذلك ، بدلالة لطيفة ، فالشاعر لا يصف رد فعله فقط ولكنه يلمح إلى التوتر العاطفى ، وما يعتلج فى صدره من مشاعر متناقصة ومتضاربة ، ونلاحظ فى هذا البيت ابتعادا صريحا عن أجواء النسيب، فالحب فى الشعر الجاهلى قوى ومندفع ، وعنيف أحيانا ، إلا أنه ذو بعد واحد أى البعد المادى .

أما المشاعر المعقدة والأحاسيس النفسية المتصارعة فلم يعرفها ولم يصفها .

أمـا فى الغـزل ، فـإن الموضـوع المحـبب والأثيـر هو مـفـارقـات الحب ومتناقضاته كما رأينا وكما فى قول جميل :

إذا صـــقـبت زدت اشـــتـــيـاقـــا وإن نأت

أرقت لـبين الدار مـنهـــا وللـبـــعــــد[1]

إن تأملات من هذا القبـيل تفترض انتقال الاهتمـام من العالم الخارجى ، وهو الشغل الشاغل للشاعر الجاهلى ، إلى مستوى التجربة الذاتية .

البيت (3)

البيت الثالث أكـثر التصاقـا بالقديم من البيتين السابقين ، لـذا سنمر عليه مسرعين ، إذ صيغ الدعـاء والاستفهام منسجمة مع الجو العـاطفى للقصيدة ، كما أنها تعمق هذا الجو .

ولكـننا نستطيع أن نعثر فى الشعر الجاهلى علـى أبيات مشـابهة ، أيضاً ، ففى النسيب يرد الاستـفهام محملا بدلالات بلاغـية ، والجواب المتوقع يكون سلبيا ، أما فى سياق هذا البيت فـبإمكاننا أن نزعم أن الشاعر يعبر عن آماله ، وليس ضرورياً أن يتوقع جوابا سلبيا .

البيت (4)

يتضمن شطرا البيت فكرتين تبدوان متباعـدتين كتعبير عن مزاج الشاعر . إن موضوعة الحمـامة التى يثير صوتها الحزين العـاشق ، تتردد بكثرة فى الغزل الأموى ، ولكنهـا نادرة ، إلى درجة كبـيرة ، فى الشعـر الجاهلى ، بلى ربما

---

(١) ديوان جميل ، تحقيق حسين نصار ، ١٩٦٧ ، القاهرة ، ص : ٧٤ .

أمكننا القول : إن النماذج القليلة التى وصلتنا من الشعر الجاهلى منحولة ، لأن الشاعر الجاهلى لا يسقط مشاعره على العالم من حوله ، والموقف الرومانسى تجاه الطبيعة ، وفيه ينظر الشاعر إلى موضوعه من خلال عواطفه ، أن الموقف الرومانسى تجاه الطبيعة هو من سمات العصور المتأخرة ، وحتى عندما يشاهد الشاعر إيماض البرق من تلقاء موطن الحبيبة ، لا يلح فى وصف أشواقه ولواعجه ، بل ينتقل سريعا إلى وصف مسهب ومفصل للرعود .

والموضوعة الجاهلية ، أو الفكرة الأساسية فى الشعر الجاهلى ، التى تتبادر إلى الذهن فى هذا الصدد هى غراب البين ، إلا أنه من الصعب أن نجعل شبيها لحمامة الأيك ، لأنها ترتبط أصلا بعالم السحر .

فالحمامة ، مثل الحيوانات الأخرى ، وخاصة الطير ، وظفت فى مجال العرافة ، ومازالت ترتبط فى النسيب ، بتداعيات وايحاءات سحرية ، واعتقد طبعا أن الشاعر وظف الحمامة ، فى هذا البيت ، لمجرد التعبير عن يأسه ، مثل غراب «إدغار الان بو» الشهير .

ويتضمن الشطر الثانى الاستعارة الوحيدة فى القصيدة ، وهى صورة جميلة يشبه الشاعر شوقه بقطيع من الجمال تروح إلى معاطنها ليلا .

وليست هذه الصورة بكل تأكيد ، من إبداع ابن أبى دوباكل ، فقد سبقه إليها النابغة الذبيانى .

« وصدر أراح الليل عازب همه »[1]

والنابغة شاعر جاهى متأخر (توفى بعد ٦٠٢هـ) فقد بعضا من سمات الأسلوب البدوى بسبب اتصاله بالغساسنة والمناذرة كما يدل على ذلك شعره . وهذا الشطر (أى شطر النابغة) من النماذج الجاهلية القليلة التى وصفت فيها العاطفة وصفا مباشرا ، والوصف المباشر للعواطف من سمات الغزل .

(١) ديوان النابغة الذبيانى ، تحقيق شكرى فيصل ، دار الفكر ، ص ٥٤ .

تعد الفكر المعبر عنها فى هذا البيت موضوعة جديدة ، وهى مناقضة تماما، للأحاسيس الشعرية ، المواقف الفكرية الجاهلية ، فالشاعر يعلم أن كل البلاد جدباء إذا بعدت عنها الحبيبة ، وإن كانت تسقى بماء المطر وتخصب ، وفى هذا دلالة على أن الشاعر يرى العالم من حوله من منظوره الذاتى الخاص وأنه ، فى الآن نفسه ، يعى ذاتيته ويتأمل فيها .

والفكرة الأخيرة تبدو لى أكثر أهمية ، لأن الوعى بأن العالم يتغير حسب المزاج أو المنظور الشخصى للملاحظ معناه أن هذا الملاحظ (وهو هنا الشاعر) تخلى عن الخاصية المميزة للشعر الجاهلى ، وشعر صدر الإسلام ، وهى الموضوعية الساذجة اللاواعية .

وإذا كان الموقف أو الاتجاه الموضوعى فى العصور الأدبية أسلوبا فى التعبير يعمد إليه الأدباء عمدا ، ويختارونه اختيارا فإن شاعر الجاهلية لم يكن يملك هذا الاختيار ، إذ ظل أسير الوهم بأن الحقيقة ، وأن العالم من حوله هو كما يراه ، وذلك هو السر فى كونه يحاول أن يصفه وصفا مفصلا ، وأن يلتقط أدق التفاصيل ما وسعه الجهد .

وعندما تحرر الشاعر العربى من إسار هذا الوهم انتقل إلى مرحلة جديد من الإدراك تفصح عن نفسها ، بالضرورة ، فى الشعر الذى أبدعه .

إن نسبية الزمان والكان تتجلى أحيانا فى الشعر الأموى ، يقول جميل واصفا تجربته مع الزمن :

يطول اليوم إن شطت نواها وحول نلتقى فيه قصير[1]

(١) ديوان جميل ، ص : ٩٩ .

وربما قيل : إن الفكرة الأساسية المشهورة جدا فى الشعر الجاهلى «فكرة الليل الطويل» تتضمن تجربة مشابهة ، وهذا صحيح بالطبع ، ولكن النقطة التى أحاول أن أوكد عليها ، هى درجة الوعى عند الشاعر .

فالشعراء الجاهليون يستطيعون أن يصفوا ظواهر معينة ، إلا أنهم ليسوا قادرين ، بعد ، على أن يمزجوا ذواتهم بالظواهر الخارجية .

إن وعى الشاعر المتأخر بذاته ، وإدراكه لها إدراكا واضحا يستدعى إلى ذهنى مرحلة متميزة فى المعرفة تفترض نقل الاهتمام إلى الذات ، أو الانطواء عليها ، كما سبقت الإشارة إليه فى البيت الثانى .

بقيت ملاحظة أخيرة فى هذا البيت ، وهى وظيفة الفعل «رأى» ، فقد استعمل أربع مرات فى النص : استعمل مرتين بمعنى : يظهر لى ، وفى الموضعين الآخرين لا يضيف إلى هذا المعنى ، إلا أنه فى البيت السادس يشير، فقط ، إلى المشاهدة الذاتية Observation Self ، وإلى الرؤية القلبية فى البيت التاسع .

وتظل الوظيفة الرئيسية للفعل «رأى» فى المواطن الأربعة واحدة ، وهى تأكيد النظرة الذاتية للشاعر ، أما فى الشعر الجاهلى ، فإن الفعل : رأى / رأيت لا يستعمل لتأدية هذه الوظيفة ، . فالتعبير يظهر عادة ، وفى حدود علمى ، فى سياقات حكيمة ، ويحمل دلالة : اعتقد / فى رأيي .

***البيت* (6)**

وفى هذا البيت ، كما فى البيت الذى قبله يطرح الشاعر فكرة جديدة ، وهى أنه لا يستطيع أن يقلب طرفه إلى غير الحبيبة ، وتبدو هذه الفكرة بعيدة، إلى حد كبير ، عن مفهوم الحب فى العصر الجاهلى ، فالشاعر الجاهلى ، بمجرد مفارقته لحبيبته ، يشرع فى البحث عن متع جديدة ، ولو أن ذكريات حبه القديم تلاحقه ، وتنتابه فى بعض الأحيان .

إن الثبات على حب حبيبة واحدة ، والنذر بالوفاء لها ، هو من جانب آخر ، الفكرة الرئيسية فى الغزل العذرى، كما يتجلى ذلك فى ديوان جميل ، فى أماكن متفرقة .

إن الفكرة المعبرة عنها فى البيت السادس تسمح بتوجيه أكثر لطافة ، فهى على كل حال ، لا تشير ، فقط ، إلى الوفاء والإخلاص لمحبوبة واحدة ، ولكن يمكن أن يفهم منها أن الشاعر مسكون بهاجس الحبيبة ، وهى الفكرة التى طورها وصقلها ، باستمرار ، شعراء العصر الأموى ، ومن بعدهم الشعراء العباسيون . وقد خصص لها العباس بن الأحنف ، (توفى ١٨٨هـ / ٨٠٤م أو ١٩٣هـ ٨٠٩م) ، قصيدة بأتمها[1] ، حيث يصف فيها فقدانه لجميع قواه الإدراكية ، بل إنه لسانه لا يطاوعه إطلاقا ، ويأبى إلا أن يلهج بذكر اسم الحبيبة ، ويمثل البيت الأخير منها تنويعا لطيفا للبيت رقم ٦ (لابن أبى دوباكل)، لأن الشاعر يخبرنا بأن كل النساء اللواتى يحدق فيهن لا يرى فيهن غير صورة الحبيبة ، وهكذا فقدت الحقيقة وجودها ، وصار بال المحب مملوءا بالتخيلات .

البيت (7)

فى البيت السابع ، نعود ثانية إلى أجواء النسيب التقليدية ، فالواشى الذى يسبب المتاعب للحبيبين صورة مألوفة ، وظلت كذلك فى الشعر العربى الوسيط كله ، وموقف الشاعر الجاهلى من الواشى بسيط : يوبخه ويلعنه ويشكو من مكايده ، أما ابن أبى دوباكل ، فإنه ، بدلا من مناصبة العداء لهؤلاء الذين يكرهونه ، يكبح جماح نفسه ويروضها على إبقاء علاقات الود معهم ، من أجل أن يصون قصة حبه ، ويبدو سلوكه هذا مغايرا جدا لمقاييس

(١) ديوان العباس بن الأحنف ، نشر أحمد الخزرجى، القاهرة ١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م ، ص ٤٠١ .

الشرف عند الفارس البدوى ، الذى اعتاد المعاملة بالمثل ولا يخفى ما فى هذا السلوك من تخل عن القيم التقليدية لصالح الاعتبارات والمصالح الفردية .

البيت (8)

هناك بعض الصعوبات ، فى البيت الثامن ، تحول دون تقديم شرح دقيق لمضمونه ، ولو أنه واضح على العموم :

حين تهب الريح من جهة ديار الحبيبة تثير كوامن الشجن فى نفس الشاعر فيربطها بمحل إقامته .

وقد ترجم يوسف هل : Hell الشطر الثانى ترجمة مباشرة ، وذكر أن قبيلة الشاعر تنصب ، عادة ، مضاربها فى اتجاه الريح التى تهب من تلقاء موطن الحبيبة . ولكن هذا التفسير غير معقول فى نظرى ، وأفضل أن يفهم الفعل «رأى» على أنه إشارة إلى النظرة الذاتية للشاعر . . .

وأيا ما كان قصد الشاعر ، فإن الدور الأساسى للبيت يظل واحدا ، وهو تأكيد انشغال الشاعر بحبيبته ، ونزوعه إلى رؤية ظواهر العالم الخارجى فى علاقتها بالحبيبة .

البيت (9)

هذا البيت هو تعميق للمعنى المعبر عنه فى البيت السابع ، حيث ذكر الشاعر أنه يصانع الوشاة صونا لحبه ، وفى هذا البيت يخطو خطوات أبعد فى الأدعاء بأنه يحب أعداءه إذا أحبوا الحبيبة أو قبيلتها .

ولكن الإضافة التى يحملها الشطر الثانى هى وعد إلى الناس جميعا بالحب سواء انتسبوا لقبيلتها أم لا ، ويبدو هذا الأمر غريبا ، وغير عادى فى

ضوء أعراف المجتمع البدوى وتقاليده ، بل إنه أغرب ما فى القصيدة . فالشاعر يتخلى عن الولاء القبلى ، والقيم من أجل علاقات شخصية .

إن البيت يكشف عن قطيعة كلية مع منظومة القيم الجاهلية .

ونعرض ، فى النهاية لوسائل الأداء الأساسية على مستوى بناء القصيدة ، عرضا سريعاً :

إن الترتيب الذى وردت به الأبيات يظهر نوعا من الوحدة والتلاحم بينها، إلا أنه ليس قويا ، إذ من الممكن إعادة ترتيب بعض الأبيات دون أن يؤثر على معانيها منفردة ، أو على معنى النص ككل ، فلا توجد روابط دلالية أو تركيبية مباشرة بين الأبيات ، عكس ما نجد فى النسيب .

وفى الغزل توظف الوسائل ذاتها على مستوى بناء القصيدة كما يتضح ذلك من الرواية الثانية «ب» ، وإن كانت ، إلى حد ما تستبدل بالوسائل الأسلوبية والبلاغية .

أما بالنسبة لابن أبى دوباكل ، فقد استخدم ظاهرة التوازى ، والتكرار اللفظى ، والتجنيس ، بشكل واضح : فمن البيت الرابع فصاعدا ، تستهل الأبيات بفعل فى صيغة المضارع ، وينطبق ذلك أيضا ، على شطرى البيتين ٤ و ٨ . وأوضح مظاهر التوازى ما نجده فى نهاية البيتين ٥ و ٨ من أفعال زوجية ، وكذلك فى شطرى البيت التاسع مع تحوير طفيف . ومن الأمثلة الأخرى للتكرار اللفظى تكرار تكرار الفعل «أرى» أربع مرات ، وقد شرحنا وظيفته سابقا ، و : تهيج (٨ ، ٤) ، غيرها ، غيرك (٥ ، ٦) ينسب مرتين (٩) .

أما التجنيس فقد استعمله الشاعر داخل البيت الواحد ، أو من بيت إلى آخر عدة مرات :

ذهب / يذهب (١) .

قربت / أقرب (٢) .

أتجنب / جناب / يجنب (١، ٨) .

حبها / يحبكم / أحبه (١ ، ٩) .

يحل / يجل (٦ ، ٨) .

وعلى المستوى الـفونولوجى يوجد قدر كبـير أو نسبة عـالية من الأصوات المجهورة ، وتردد غـير عادى للحروف المشددة ، التى تعزى إلى إيثـار الشاعر للأفعـال المضعفة ، ونتـيجة لذلك يتمـتع النص بانسجام واضح على مـستوى الأصوات والإيقاع .

ورغم سيطرة الأفـعال فى النص ، إلا أننا لا نلمس أثرا للحيـوية واندفاع الحركة ، بل بالعكس حركة هادئة وبطيئة ، وهو ما يتناسب وخاصية الأصوات المجهورة .

وبالإضافة إلى الوسـائل البلاغية على مسـتوى الشكل ، نلاحظ عنصرين اثنين على مستوى المضمون ، وهما من عناصر الوحدة المعنوية فى القصيدة :

أولهـما : عنصـر الزمن ، وسنناقـشة فى نهـاية التـحليل ولكن يمكننا أن نلاحظ مقدما ، أن النص ، من منظور الزمن ، يتجاذبه قطبانه أو حركتان غير متكافئتين : الحركة الأولى يعبر عنها قول الشاعر فى البيت الأول :

« ذهب الشباب »

والحركة الثانية ويمثلها قول الشاعر :

« وحبها لا يذهب » .

ويصف الشاعر فى الحـركة الثانية « عدم تغير حـبه رغم مرور الزمن » ،

فى بقية أبيات القصيدة . ورغم أن الرواية الثانية للقصيدة «ب» تلقى ظلالا من الغموض على عنصر الزمن ، إلا أنها لا تتناقض مع تصور الزمن كما جاء فى الرواية «أ» .

وثانيهما : الطابع الغنائى للقصيدة وبروز الذات المبدعة بروزا قويا فى مجموع النص ، بدلا من اختفائها خلف ظواهر العالم المادى ، على عادتها فى مجال النسيب .

ولهذا السبب ، فإن القصيدة ، روحا وجسدا ، تنتسب إلى الغزل العذرى، كما برهنا على ذلك من قبل بالاستشهادات الشعرية المقتبسة من ديوان جميل الممثل الرئيسى للغزل العذرى .

الرواية «ب»

1- يا بيت خنساء الذى أتجنب
ذهب الشباب ، وحبها لا يذهب

1A- أصبحت أمنحك الصدود ، وإنى
قسما ، إليك ، مع الصدود لأجنب

2- ما لى أحن إلى جمالك قربت
وأصد عنك ، وأنت منى أقرب

3- لله درك ! هل لديك معول
لمتيم ، أم هل لودك مطلب ؟

3A- فلقد رأيتك قبل ذاك ، وإننى
لموكل بهواك أو متقرب

3B- إذ نحن فى الزمن الرخى وأنتم

متجاورون ، كلامكم لا يرقب

4- تبكى الحمامة شجوها فتهجينى

ويروح عازب همى المتأوب

8/5- وتهب جارية الرياح من أرضكم

فأرى البلاد لها تطل وتخصب

5A- وأرى السمية باسمكم فيزيدنى

شوقا إليك رجاؤك المتنسب

6- وأرى العدو يودكم فأوده

إن كان ينسب منك أو لا ينسب

7- وأخالف الواشين منك تجملا

وهم على ذوو ضغائن دوب

7A- ثم اتخذتم على وليجة

حتى غضبت ، ومثل ذلك يغضب

والأبيات مرقمة ترقيما يبرز العلاقة بين روايتى القصيدة (أ ، ب) ، فالأبيات المضافة معلمة بحروف لاتينية صغيرة .

أما البيت رقم «٦» من رواية «أ» فهو محذوف تماما ، على حين أدمج البيتان ٥ ، ٨ فى بعضهما بشكل سىء ومشوه ، كما . يبدو .

وإلى جانب هذا هناك بعض التغييرات فى رواية «ب» ، إلا أنها تغييرات بسيطة لا تؤثر على المعنى ، باستثناء البيت السابع ، وهذه التغييرات هى :

خنســاء (١) ، إلى جــمالــك (٢) ، لمتيم (٣) ، تــبكى ، همى (٤) ، تهب جارية (٨/٥) ، يودكم ، أوده (٩) ، أخالف (٧) .

ويمكن تقسيــم النص من حيث مضمونة إلى وحــدات كل وحدة من ثلاثة أبيات ، وندرس كل وحدة على حدة :

١- الأبيات : (1 ، 1A ، 2) :

إن بـين البيتين (١ ، أ١) تلازما وارتباطا على مستوى المضمون ، كما هى العادة فى النسيب ، فالشاعر فى البيت الأول يشــير إلى تجنبه بيت الحبيبة وفى البيت (أ١) يشــرح السبب وفى نفس الوقت يجــدد قسمــه على حبــها ، وبين البيتين ، أيضا ، ارتباط على مستوى الشكل : أتجنب / أجنب .

ويمتد الموضوع إلى البـيت (٢) ، فهناك ارتباط لفظى ، بواسطة الجناب ، بين (أ١ ، ٢) : الصدود / أصد .

فالأبيات الثلاثة تشكل وحدة متلاحمة سواء على مستوى الشـكل (الوسيلة البلاغيــة : الجناس) ، أو عـلى مستوى المضــمون ، وهو تجنب الشــاعر لبيت الحبيبة ، وسـبب هذا التجــنـب ، والصراع العاطفى الذى يتـناوب الشاعر مـن جراء ذلك .

٢- الأبيات : (3 ، 3A ، 3B) :

فى البيت (٣) يسائل الشاعر نفسه فيما إذا كان لديه ما يبرر ثقته فى حبيبته ويعقبه هذا التساؤل شريط سريع من ذكريات لقاءات سابقة .

ويصعب أن نحــدد بالضبط ، وظيفــة استعــادة الذكريات الجمــيلة والتأمل فيها، فربما أمكن القول : إنها تمنح الشاعر إحساسا بالطمأنينة ، وتبرز ثقته فى حبيبتــه فى الوقت الحاضر ، كما يمكن القول إنه يستــعيد تلك الذكريات على سبيل العتاب والتأنيب .

على أية حال ، فالأبيات سلسلة متلاحمة على طريق النسيب فى الشعر الجاهلى ونلاحظ ، علاوة على ذلك ، عدداً من الحيل اللغوية تشد أبيات هذه الوحدة بعضها إلى بعض ، اللاحق منها بالسابق ، فهناك جناس فى البيتين : (2) ، (3A) : قربت / أقرب / متقرب ، ويمكن أن نلحق بها أيضا : يرقب فى البيت ب٣ .

ولكن السمة الأكثر إثارة هى تردد الصيغ الصرفية : مُفَعَّل / متفعل / متفعِّل / متفاعل ، التى تمتد إلى البيت a ، 5A :

معوَّل / متيَّم / موكَّل / متقرِّب / متجاوِر / متأوب / متنسِّب .

٣- الأبيات (4 ، 8/5 ، 5A) :

خلافا للوحدة السابقة ، فإن أبيات هذه الوحدة مستقلة عن بعضها ، ولا يوجد بينها رابط شكلى ، والمبرر الوحيد لوضعها فى مجموعة واحدة تجانسها من حيث محتواها ، فهى جميعا تعنى بأحاسيس الشاعر وانشغاله بالحبيبة .

ففى كلا البيتين (4) ، حيث يذكر صوت الحمامة الحزين و 8/5 ، فى كلا البيتين يتحدث الشاعر عن ظواهر الطبيعة التى تهيج مشاعره ، وتثير أشجانه .

ودلالة الفعل «أرى» هنا ، الذى يعكس النظرة الذاتية للشاعر ، تنسجم مع دلالته فى البيت الخامس من الرواية «أ» .

وفكرة البيت 5A ، أن الشاعر يثيره سماع اسم الحبيبة ، وهى فكرة شائعة فى الغزل ، يقول جميل[1] :

ودَاعٍ دعا إذ نحن بالخيف من منى

فهيج أحزان الفؤاد ولم يدرى

(١) ديوان جميل ، ص ١٠٠ .

دعها باسم ليلى غيرها . . . .

ويرتبط البيت 5A بالبيتين 8/5 و 9 بتكرار الفعل أرى ، كما يرتبط بالبيت التاسع كذلك بالجناس : متنسب / ينسب .

٤- الأبيات (9 ، 7 ، 7A) :

ترصد الوحدة الأخيرة موقف الشاعر تجاه الآخرين ،

ففى البيت التاسع فكرة مستقلة ، وهى وعد الشاعر بحب الأعداء إذا صادقوا الحبيبة ، أما البيتان (7 ، 7A) ، فهما من جهة أخرى ، يشكلان سلسلة متلاحمة شبيهة بالوحدات السابقة . ووضع « أخالف» مكان «أصانع» يحدث تحولا طفيفا فى المعنى، لأنه يضعف التقابل بين سلوك الشاعر المتودد ، وبين كيد الأعداء .

ويتحدث الشاعر فى البيت 7A عن ذكريات الماضى ، إلا أنها هذه المرة ذكريات غير سارة ، وهى من قبيل الخصومات التى تنشب بين الأحبة وهذه الفكرة ، أى الخصومات بين الأحبة فكرة أثيرة لدى عمر بن أبى ربيعة وجماعته . بيد أن هذه الخصومات ، ومهما بلغت حدتها ، تنتهى عادة إلى صلح ووئام ، لذا من الصعب أن نعتبر البيت 7A نهاية القصيدة .

يتضح من دراسة الرواية « بـ » : أن الأبيات الستة الأولى تشكل سلسلة متلاحمة ، إذ ترتبط على مستوى البناء بروابط شتى لغويا وبلاغيا وصوتيا ، ومن البيت السابع فما فوق (البيت ٤) تهتز وحدة البناء ، إذا ما استثنينا البيتين 7 ، 7A ، كما نجد أيضا بعض الفجوات الواضحة مثل إدماج البيتين 5 ، 8 فى بعضهما ، والتشويش الناجم عن ذلك . وتبدو العناصر الأساسية فى بناء القصيدة متشابهة ، تقريبا ، فى كلتا الروايتين ، وهذه العناصر هى :

التـوازى ، والتكرار اللفظى ، والجناس . وتنفـرد الرواية «بـ» بروابط سـردية شبيهة بالنسيب .

وتوحى إلى رواية الأغانى (الرواية «بـ») بأن الراوى الذى أعـاد إنتاج بداية القصـيدة بأمانة وإخلاص ، والذى صـار بعد ذلك أقل أمانة وإخـلاصا ، بأن هذا الراوى أسقط أبياتا ، وأضاف أخرى إلى النص الأصلى دون هدف واضح أو خطة مرسومة .

وتبدو الرواية « أ » فى المقابل ، وليدة انتقاء مدروس . ورغم اسقاط عدد من الأبيات ، إلا أن كل الأفكار الأساسية ذات الصلة الوثيقة بالموضوع مستبقاة ومحتفظ بها ، وهى :

تجنب بيت الحبـيبة ، والثقـة بها ، والمظاهر الطبيعـية التى تثير الـشاعر ، والوشاة .

ومن الظواهر ذات الدلالة الهـامة أن الأبيـات الوحيدة التى أسـقطت هى الأبيات التى تتضمن إشارات إلى الماضى .

وهكذا ، فإن الرواية « أ » أقوى انسجاما بالنظر إلى الزمن ، وأيضا بالنظر إلى أجوائها العاطفية .

إن الذكريات التى يستـحضرها الشاعر فى الرواية «بـ» تفـسد قليلا الطابع الغنائى للقـصيدة ، وخـصوصـا فى البيت 7A ، ولو أنها لا تتناقض مـعه ، وعلى أى ، فإن وظيـفة الذاكـرة فى هذا السياق تخـتلف بشكل واضح ، عن وظيفتها فى النسيب .

ونـنتقل الآن إلى الحديث عن العنصرين المذكوريـن فى البداية ، وهما :

الزمن والحقيقة ، سنتحدث عنهما وصـفا وتفسيرا ، اعتمادا على التحليل السابق ، وكما يتجليان فى الغزل والنسيب .

وندرس الزمن من زاويتين :

أ - الزمن كعنصر موضوعى فى القصيدة .

ب- والزمن كعنصر ذاتى أى الزمن كما أحسه الشاعر أو كتجربة ذاتية لدى الشاعر .

أ - يبدو الزمن فى النسيب ، من جهة ، زمنيا خطيا طوليا أو تاريخيا .

إن فناء الحياة الإنسانية يتبدى من خلال بقايا الطلل المهجور ، والفراق ، والشيخوخة ، والفقد ، ومن جهة ثانية يبدو الزمن حركة دائرية تتبدى من خلال دورة الطبيعة : فى الفصول المتاعقبة والمتكررة دوريا ، فى حياة الحيوان والنبات وتجدد خصوبته .

إن حركتى الزمن الطولية والدائرية تتخذان ، أحيانا ، شكل تقابل محكم ومتقن بعناية .

وفى قصيدة ابن أبى دوباكل ترد الإشارة إلى الزمن الطولى أو التاريخى مرة واحدة فقط ، وذلك حين قال فى البيت الأول : ذهب الشباب ، وهى الفكرة الوحيدة التى عرضت فى صيغة الفعل الماضى فى الرواية « أ » وبعزلها وفرزها نكون قد وضعنا أيدينا على ظاهرة مهمة ، إن كل الأبيات اللاحقة يمكن فهمها على أنها مقابلة أو تعويض لفكرة « ذهب الشباب» وتفصيل لاعتراف الشاعر : وحبها لا يذهب .

ومما له دلالة أيضا ، أن الزمن الدائرى بمعنى دورة الطبيعة كحقيقة موضوعية غائب كلية عن النص والسبب واضح ، وهو على ما أعتقد ، أن العالم من حول الشاعر ، بظواهره وأوضاعه ليست له كينونة أو اعتبار مستقل.

إن ظواهر العالم الخارجى تكون لها أهمية ويذكرها الشاعر فى حالة ما إذا استطاع أن يتجاوب معها عاطفيا ، ويتفاعل معها .

ب- لا وجود للزمن كتجربة ، وكممارسة حياتية إلا فى الحاضر ، أما الماضى والمستقبل فلا يدركان إلا عن طريق العقل ، بواسطة عملتى التذكر والتوقع .

فشاعر النسيب وشاعر الغزل كلاهما يتحدث فى إطار الحاضر ، ولكن تجربتهما مع الزمن مختلفة : فالأول يعود بذاكرته إلى الماضى ، على حين يتشوف الثانى إلى المستقبل . وأجواء النسيب فى العادة ، أجواء حزينة ومرة ، بسبب افتقاد الشاعر إلى الحب وإلى السعادة ، ويستعيد الشاعر الماضى إما ليرد الاعتبار لنفسه ، ويشبع كبرياءه المجروحة ، وإما لأن ذكريات الحبيبة تنتابه ، فيستعرض فى خياله تجربة سعادة ولت ، وحينئذ تغشاه أزمة عاطفية ، فينخرط فى البكاء بحرقة حتى يفرج كربته ، فى النهاية ، ويتخلص من أحزانه ، وإذعانا منه لضوابط المجتمع القبلى يسلو .

ونادرا ما يسقط شاعر النسيب آماله ورغباته على المستقبل ، وتلك هى نقطة الاختلاف الأساسية بين النسيب والغزل .

فبالنسبة للغزل ، يعنى الشاعر بقصة حب الراهنة ، بالرغم من بعض الإشارات الخاطفة إلى الماضى ، فى بعض الأحيان ، مما يدل على امتلاء خياله بالمستقبل : أملا فيه ، وخوفا منه .

وعندما يفارق جميل حبيبته لا يبكى ، فقط كما يفعل الشاعر الجاهلى ، بل يتوقع شرا ، ويتوجس خيفة من المستقبل :

ألا قد أرى ، والله ، أن رب عبرة

إذا الدار شطت بيننا ستزود[1]

وفى قصيدة ابن أبى دوباكل ، فى الرواية « أ » يدل تعاقب أفعال المضارع

(١) ديوان جميل ، ص ٩٣ .

وتواليهـا على الحاضر المستـمر ، أما فى الرواية «ب» فـيشرح الشاعـر أو يبرر موقفه تجاه الحبـيبة فى بعض المواطن ، بالإشارة إلى الماضى (الأبيات : 1A ، 3A ، 3B ، 7A) .

وعلى العكس من وظيفة التذكر فى النسيب ، فإن ذكريات شاعر الغزل لا تكون لها وظيفة أو دلالة فـى ذاتها . وعلاقتها بالموضوع تعـتمد ، بالضبط ، على الحالة الراهنة لقصة حب الشاعر . ولا يذكر المستقبل صراحة فى النص ، وإن كان متضمنا فيه ، فكل الأفكار الـتى جاءت فى صيغة الفعل المضارع تدل على استمرار الشعور ، وتكرار الفعل ورد الفعل . . .

إن تجربة الزمن ، كـما وصفناهـا إذن ، تفترض مـستوى من الاسـتبطان الذاتى لا عهد للشاعر الجاهلى به ، ومن الحـقائق السيكولوچية المقررة ، التى تنطبق على الأفراد ، وعلى الجـماعات على حد سواء ، أن اكتشـاف العالم الخارجى يسبق اكتشاف الذات .

وإدراك الشاعر الجاهلى للحـقيقة ، بموضوعيتـه الساذجة ، يشكل مرحلة سابقة من المعرفـة ، مقارنة مع الشاعر المتأخر (الإسـلامى) الذى يعكس ذاتيته فى شعره .

إن نقل الاهتمـام من العامل الخارجى إلى ذات الشـاعر ، الذى يجب أن يكون قـد حدث فى غـضون القـرن السـابع ، أعطى بالضرورة زخـما قـويا لطاقات الشـاعر الإبداعية ، وكـانت له انعكاسات فنيـة جمالية على مـجمل القصيدة فى شكلها ومضمونها .

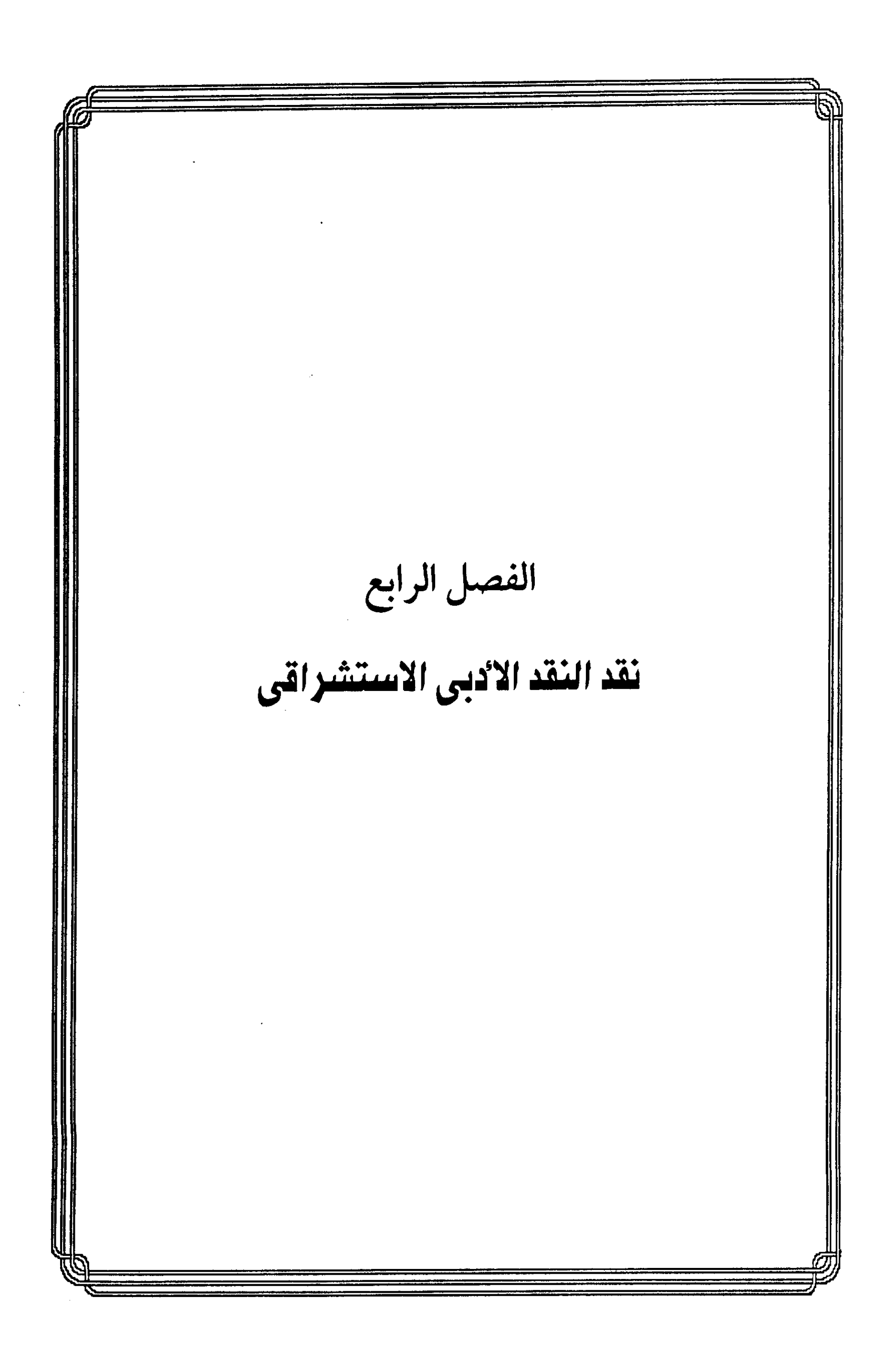
إن رغبة الشاعـر الجاهلى الشديدة فى تخليد ظواهر العالم المـادى بوصفها وصفـا مفصـلا ، ودقيقـا إلى أبعد حد ممكن ، إن ذلك يعـد عنصرا أساسـيا ومهما فى شعره ، ويفسر كثيرا من سماته المميزة .

وينظر إلى الحقيقة فى النسيب ، كما فى الأدب الملحمى القديم ، كما لو كان لها وجود مستقل عن الملاحظ ، فالشاعر يصف ما يرى وما يسمع ، دون أن يحدثنا عما يفكر فيه ، أو يشعر به تجاه موضوعه ، أما فى الغزل ، فإن هذا الولع بالمرئى والملموس أخذ فى التراجع ببطء ليحل محله انشغال الشاعر بنفسه ، وبحياته العاطفية .

فابن أبى دوباكل لا يذكر موضوعا أو حقيقة ، أو حاضرا ، أو ماضيا ، دون أن يحدثنا عن موقفه الشخصى أو رد فعله ، إذ لا يرد ذكر لظواهر الطبيعة أو الناس ، أو الأحداث ، أو حتى الحبيبة لذاتها ، بل ينتهزها الشاعر فرصة ، ويجعل من ذكرها مطية للتأمل فى تجربته الداخلية . وأعتقد أن ظهور الفعل «أرى» المتكرر فى النص ، إنما يخدم الغرض نفسه ، ويؤكد على ذاتية الشاعر .

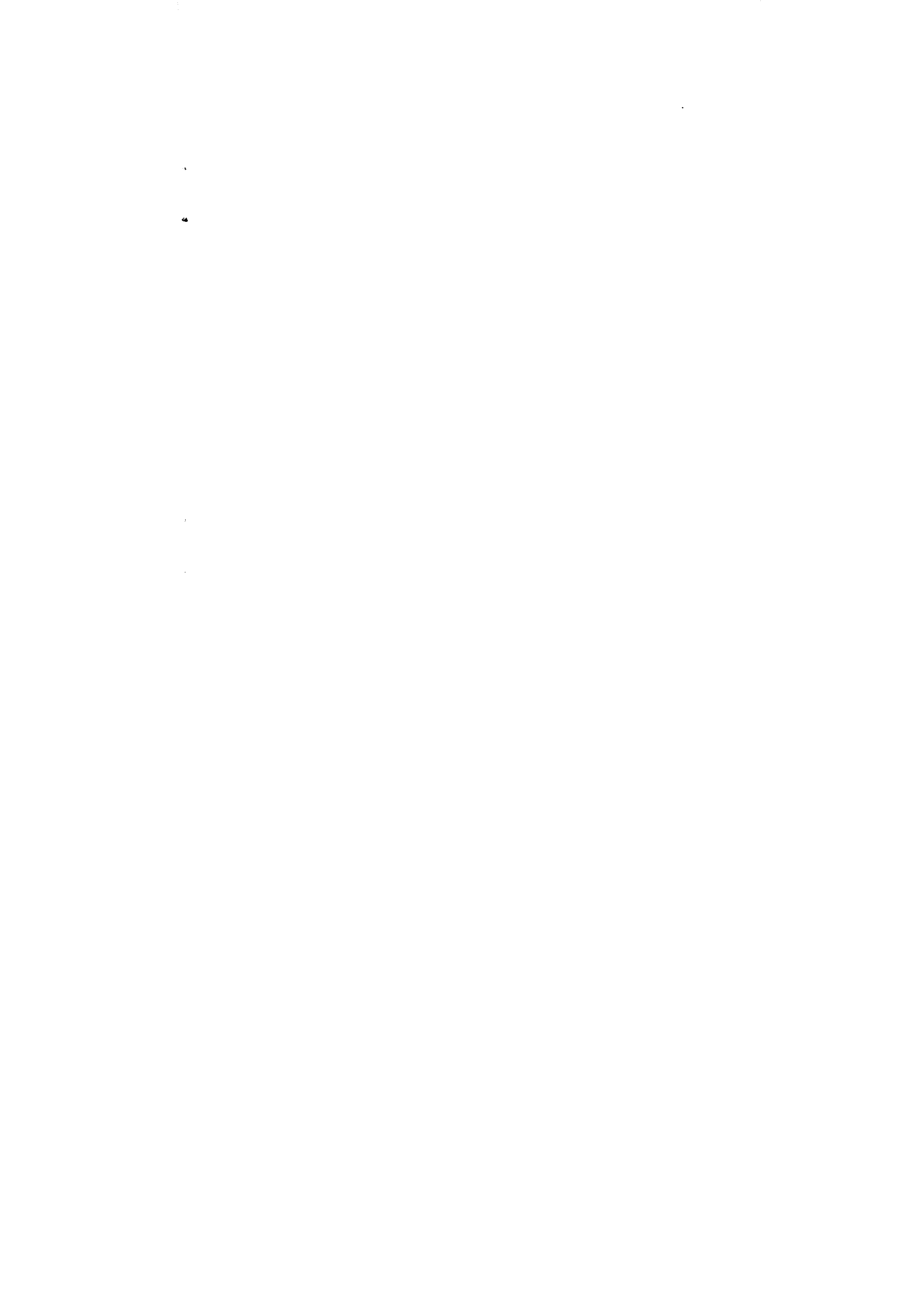
ولو شئنا أن نبسط الفكرة بوضوح أكثر لأمكننا أن نقول :

إن شاعر النسيب ينظر إلى نفسه كما لو كان جزءا من العالم ، على حين ينظر شاعر الغزل إلى العالم كما لو كان جزءا من نفسه .



الفصل الرابع

نقد النقد الأدبى الاستشراقى



إن معظم مناهج التحليل الأسلوبى تؤكد علـى وجود ارتباط قوى من لغة المبدع وشخصـيته ، وتهتم بدراسة هذه العلاقـة ، وتـرى فى مختلف ضروب التعبير مسالك تقود الـدارس إلى ارتياد مجاهل عالم المبدع الملىء بالوجدانـات والأحاسيس والمواقـف ، فقد نعثر على مـفتاح شخـصيته فى أدق التـفاصيل التعبيرية لديه .

(لعل أول ما يلحـظه المتتبع للنقـد الأدبى الحديث على مـستوى الحـضور الذاتى لهذا النقد ، أنه ينطوى على درجـة عالية من الوعى بالذات ، وأنه فى الوقت الذى يؤكد الحـضور المستقل للأعـمال الأدبية ، فى حـالة تناوله لها ، يؤكد الحضور المستـقل لنفسه بوصفه مؤسسة ، أو بنية عـلائقية فى الممارسات الخاصة ، أو مجـالاً معرفياً متمـيزاً بذاته وفى ذاته ، هذا الوعى الذاتى يتجلى فى مظاهر كثـيرة . أولهـا الكتابات الوفيـرة التى تحاول تصنيف حـاضـر النقد الأدبى ، من حيث مـذاهبه ومدارسه وتيـاراته المختلفة ، فى عمليـات تأصيل وتفسيـر لا تخلو من معنى القراءة بكل لوازمـها . وثالثها الموسوعـات النقدية التى تحاول ملاحقة المداخل والمناهج والمصطلحات المتدافعة فى ايقاعها الذى لا يكف عن التغير والتحول . ورابعها ذلك الكم الوفير من الكتابات المتتابعة التى اعتدنا تصنيفها فى باب نقـد النقد . وهى الكتابات التى تراجع النشـاط النقدى فى فعل الممارسة من منظور الوصف والتفسير والتقييم)[1] .

وســبقت الإشـارة إلى أن العامل النفـسى ظل محـور دراسات عـدد من النظريات الأدبيـة والنفسـية مطلع هـذا القرن منذ فـرويد والعقل البـاطن إلى النظريات الجديدة فى القراءة والاستقبال التى جعلت القارئ محوراً للاستقطاب

---

(١) نظريات معاصرة : د. جـابر عصفـور ، الهيئة المصـرية العـامة للكتاب ، القاهـرة ، ١٩٩٨م ، ص ٢٦٧ .

والتحقق . وسعى علم الأسلوب فى بعض اتجاهاته إلى العناية بالتلقى من خلال العناية بلغة التعبير وقن الصياغة ، ويمكن أن تكون أسلوبية التلقى دليلاً على تلك العناية كما يذهب إلى ذلك (أمادو ألونسو) إذا قال : (المبدأ الذى يعتمد عليه هو أن كل خاصية لغوية فى الأسلوب تطابق خاصية نفسية)[1] .

ويعنى هذا أن معرفة الخصائص اللغوية والقيم التعبيرية للغة لا تنفصل عن معرفة الدوافع النفسية ، لأنها كشف عن نوازع الإنسان الذى ينطق بها ، وكشف نوازع المخاطب من قبل المخاطب هو أولى درجات الفهم والإستيعاب.

ومن أبرز المناهج الأسلوبية التى تنحو هذا المنحى : المنهج الإحصائى ، والمنهج السيكولوجى ومنهج الدائرة الفيلولوچية ، ومنهج التصنيف النوعى للأسلوب ، ومنهج دلالة الكلمات المفاتيح ، ومنهج مصادر الصورة .

فالمنهج الذى طبقته الباحثة (ريناته ياكوبى Renate Yacobi) فى دراستها (الزمن والحقيقة فى النسيب والغزل) يعتمد على التحليل اللغوى الأسلوبى وهو أنسب المناهج فى اعتقادى لدراسة الأدب العربى القديم عامة والشعر منه خاصة ، ولأصالة هذا المنهج فى تراثنا ، فهو المنهج الذى طبقه نخبة من علمائنا القدامى المتميزين ، أو بالأحرى طبقوا جانباً منه ، من أمثال عبد القاهر الجرجانى ، والزمخشرى ، ومن بعدهما ابن قيم الجوزية ، طبقوا هذا المنهج تطبيقاً جيداً فى مجال الدرس البلاغى ، والدراسات القرآنية . لا أزعم أن هؤلاء العلماء يمتلكون وعيًا نظرياً كاملاً عن هذا المنهج ، إلا أن متابعة أعمالهم متابعة متأنية ودقيقة تكشف عن ملامح أسلوبية واضحة . ومن الصعب أن نلتمس النظريات الحديثة فى التراث ، أو نبحث لها عن أصول

(١) علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته : د. صلاح فضل ، طبعة ثالثة ، ١٩٨٨م ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ، ص ٨٥ .

بدعوى السبق والريادة ، فهذه مكابرة لا طائل منها ولا خير فيها .

إن هـذا المنهج من سماته الأساسية - لا يلغى تمامًا الجانب الذاتى فى دراسة الأدب ، بالرغم من سعية الدؤوب إلى أن يكون موضوعياً ، ويشترط أن يكون الدارس ممتلكاً لحاسة فنية مرهفة تمكنه من التقاط النبضات الأساسية للنص ، ومن المهم تأكيد أن دلالة قصيدة ما هى مفتوحة قابلة للإضافة والتعديل ، ومرد ذلك إلى اختلاف مستويات القراءة فهماً ومعرفة وتخيلاً [١].

أحياناً يتعسف بعض أصحاب هذه الإتجاهات فيعمدون إلى تقويم أو رصد شكلى لبعض المظاهر الفنية فى النص الأدبى كالبنيوية مثلاً التى ترفض معظم اتجاهاتها التقويم ، مع أن التقويم شىء ضرورى لكى نصل إلى مرحلة القراءة الواعية الذكية للنص الأدبى[٢] .

ينطلق المحلل الأسلوبى من أن وراء كل استعمال لغوى عملية اختيار ، فأثناء الكتابة أو التعبير نسمح لبعض العناصر اللغوية بالبروز ، على حين تمنع البعض الآخر ، ونقصيه من مجال اهتمامنا . ويتم الاختيار على مختلف مستويات النص ، فالشاعر يؤثر كلمة على أخرى ، أو تركيباً على آخر ، أو صيغة صرفية على صيغة أخرى ، أو وحدة صوتية على أخرى . وعلى المحلل الأسلوبى أن يركز على ابراز القيمة الأسلوبية لعبارة ما ، بالمقارنة مع البدائل

(١) انظر : طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد : رايموند ويليامز ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب : الكويت ، ١٩٩٩م ، ص ٨٩ ، وما بعدها .

(٢) انظر : النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن ، ترجمة د. جابر عصفور دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٠ ، ص ١١٥ .

(إن البنيوية تجتذب بعض نقاد الأدب لأنها تعد بأن تأتى بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب ، ولكن هذه الدقة لها ثمنها ، إذ عندما يضع البنيوى «الكلام» موضع الإذعان لـ «للغة» فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص ، ويعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من برادة الحديد أنتجتها قوة خفية) .

الأسلوبية غير المكتوبة ، أى البدائل الأسلوبية التى كان من الممكن استعمالها ، ولكنها لم تستعمل .

فإذا أخذنا بعين الإعتبار الصور التعبيرية المتنوعة التى تؤدى نفس المعنى ، فإننا نلفت النظر إلى القيم الأسلوبية للصور التعبيرية الأصلية ، وللصور التعبيرية البديلة ، كما تتبين بالمناسبة أسباب قصور تلك البدائل التعبيرية أداء وتأثيراً ، عن الصور التعبيرية الأصلية .

وتوضيحاً لهذه الفكرة نذكر هذه النماذج الشعرية الأربعة بتعليقاتها كما وردت فى دراسة المستشرق الألمانى المعاصر تليمان زيدن شتكر Tilman Siedensticker » بعنوان «أبحاث جديدة فى القصيدة العربية القديمة »[1] الذى سبق أن تناولنا دراسته عن شعر «الشمردل بن شريك» فى بحث سابق[2] .

قال المتنبى :

ضيف ألم برأسى غير محتشم
والسيف أحسن فعلاً منه باللمم[3]

يعبر الشاعر فى هذا البيت عن تذمره واستيائه من ظهور الشيب فى رأسه مبكراً ، وهو ما يزال فى ميعة الصبا إلا أنه استعمل لفظة «ضيف» بدلاً من «شيب» ورغم أن اللفظتين تحيلان على معنى واحد ، ويمكن إحلال احداهما محل الأخرى ، ورغم أن الوزن يستقيم لو قال :

---

(١) أبحاث جديدة فى القصيدة العربية القديمة ، مقال بمجلة عالم الشرق ، العدد ٨٠ لسنة ١٩٩٥م، ص ص ٢١١ - ٢٢٥ .

(٢) انظر : الشعر الجاهلى فى دراسات المستشرقين الألمان للباحث ، ص ١٤٧ ومابعدها.

وراجع شعر الشمردل بن شريك ، تليمان زيدن شتكر ، رسالة دكتوراة غير منشورة بمعهد الدراسات الشرقية بجيسن ، ألمانيا الغربية ، ١٩٨٣م ، ص ١٨ وما بعدها .

Tileman, Siedensticker: Die Gedechte Das Samardal IBn Sarik, Göttingen, 1983.

(٣) ديوان المتنبى بشرح العكبرى ، جـ٤ ، ص ٣٤

« شيب ألم برأسى غير محتشم »

إلا أن الشاعر أثر لفظة «ضيف» على «شيب» لما تثيره الأولى فى النفس من دلالات جانبية ، ولما لها من ألوان نفسية دقيقة ، منها :

ظهور الشيب المفاجئ وغير المتوقع كالضيف الذى يباغت ، ويأتى على غير ميعاد وبدون ترقب أو انتظار أو سابق إعلام ، ومنها رغبة الشاعر الدفينة واللاواعية فى التخلص من الشيب وفى رحيله كما يرحل الضيف مهما طال مكثه ، وامتدت إقامته ، ومنها التعبير عن شىء مخيف وسىء ، وهو «شيب» بكلمة لطيفة خالية من أى مغزى سىء ، أى أن استعمال «ضيف» مكان «شيب» ضرب من ضروب حسن التعبير ، وهو «وسيلة مقنعة وبارعة لتلطيف الكلام ، وتخفيف وقعه ، وتعمد اللغة إلى استعمال هذه الوسيلة مع كل شىء مقدس أو ذى خطر ، أو مثير للرعب والخوف ، كما تطبقه على الأشياء الشائنة ، وغير المقبولة لدى النفس ، فمن المعروف أننا نلجأ دائما إلى العبارات الرقيقة ، والتلميحات اللطيفة ، والتحويم حول المقصود عندما نضطر إلى إلقاء الأخبار السيئة .

ومنها دلالة التوقير والتبجيل ، فالضيف تكرم وفادته ويحتفى به ، كذلك الشيب ينبغى توقيره وتعظيمه وإكرامه بالكف عن كل ما يتنافى وجلال الشيب وهيبته ووقاره .

وهكذا فنحن لا نستطيع أن ندرك القيمة التعبيرية والأسلوبية للفظة «ضيف» إلا إذا استحضرنا لفظة «شيب» ، التى تعجز عن إثارة ولو معنى واحد من المعانى التى ذكرناها ، والتى تنفرد «ضيف» بتحريكها واستدعائها .

٢- وقال المتنبى يصف ناقته[١] :

فتبيت تسئد مسئدا فى نيها إسآدها فى المهمه الإنضاء

(١) ديوان المتنبى بشرح العكبرى ، ج ١ ص ١٧ .

قال العكبرى : الإسآد : إسراع السير فى الليل خاصة، والنى: الشحم ، والإنضاء : الهزال .

المعنى : أن هذه الناقة تبيت تسير ، سائرا فى جسدها الهزال سيرها فى المهمه .

وإذا كان الإسآد هو الإسراع كما قال جميع شراح شعر المتنبى ، فلماذا لا تقرأ البيت هكذا :

فتبيت تسرع مسرعًا فى نيها إسراعها فى المهمه الإنضاء

إن الوزن يستقيم هنا أيضا ، فما العلة فى استعمال الشاعر للفعل «تسئد» ومشتقاته ، وهل ينفرد بأسرار تعبيرية وبدلالات لطيفة لا توجد فى «تسرع» ومشتقاته ؟

لنحاول أن نقرأ البيت بصوت عال ، فسنلاحظ أن قراءة البيت بصوت عال فيه اعنات ومشقة ، ولعل مرد هذا العنت إلى الهمزات المتعقبة فى البيت:

تسئد / مسئدا / إسآدها / الإنضاء

ومن المعلومات أن الهمزة من الحروف الشديدة ، والنطق بها يحتاج إلى بعض الجهد ، فما بالك إذا تتابعت الهمزات .

هذا على مستوى الأصوات ، أما على مستوى الدلالة العامة للبيت ، فإن إدراكها واكتناها يتطلب جهدا مضاعفا ، فالمتنبى قد عقد الألفاظ وعوصها فأظلم المعنى بسبب ذلك. ، والتعقيد هنا تعقيد بالتركيب ، إذ أننا نستطيع أن نعيد ترتيب البيت على النحو التالى :

«فتبيت تسئد مسئدا الانضاء فى نيها اسآدها فى المهمة »

إن الجهد المبذول على مستوى القراءة ، وعلى مستوى تمثل المقروء واستيعابه إنما هو تعبير عن الجهد المضنى الذى تبذله هذه الناقة وهى تسير

فى الصحراء ، لأنها تسلك طريقا عذراء غير مطروقة ، والنظر فى البيت الموالى لهذا البيت يركى هذا التأويل .

٣- قال المعرى :

تعب كلها الحياة فما أعـ ـجب إلا من راغب فى ازدياد[1]

إن شعرية هذا البيت تعزى أساسا إلى ما فيه من تقديم وتأخير ، إذ قدم الخبر «تعب» على المبتدأ «الحياة» ، ولو أعدنا صياغة البيت وفق النسق العادى، وقلنا : الحياة كلها تعب ، لوجدنا ما كان شاعريا ومفعما بالحيوية قد انقلب إلى نثرى مبتذل ومتخشب ، إن المعنى الذى قصد إليه الشاعر لا يزال سليما ، ولكن التركيب فقد كثيرا من طابعه الجمالى وعاطفته الطاغية . وما أبعد الفرق بين الصورتين التركيبتين :

أ - الحياة كلها تعب .

ب- تعب كلها الحياة .

ففى الصورة الأولى الحياة هى مركز الاهتمام ، ومحط العناية ، وفى الصورة الثانية التعب هو بؤرة الاهتمام ، فليست الحياة إلا نصبا وتعبا ، ولا شىء غير ذلك ، لقد كسر المعرى قوانين الخطاب العادى ، ووضع الخبر «تعب» فى صدر الجملة لإبرازه ، وتركيز الانتباه فيه ، وتلخيص حقيقة الحياة وجوهرها فى التعب .

هذه هى دلالة التقويم والتأخير على مستوى البيت منفردا ، فإذا قرأنا البيت مرة ثانية ، وأعدنا النظر فيه فى ضوء السياق الذى ورد فيه نكتشف أن تقديم الخبر ينسجم فعلا والأجواء الحزينة التى تلقى بظلالها الشفيفة على

---

(١) سقط الزند جـ٣ ص ٩٧٧ .

مجمل القصيدة ، فجميع مظاهر الحزن مقدمة ، دوما ، على جميع مظاهر الفرح : فنوح الباكى مقدم على ترنم الشادى ، فى قوله :

غير مجد فى ملتى واعتقادى   نوح باك ولا ترنم شاد

وبكاء الحمامة مقدم على غنائها ، فى قوله :

أبكت تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد

وصوت النعى مقدم على صوت البشير ، فى قوله :

وشبيه صوت النعى إذا قيس بصوت البشير فى كل ناد والحزن والموت مقدمان على السرور والميلاد ، فى قوله :

إن حزنا فى ساعة الموت أضعاف سرور فى ساعة الميلاد

٤- قال أبو نواس :

وليلة دجن قد سريت بفتية   تنازعها نحو المدام قلوب

كنا نتوقع من الشاعر أن يقول :

« قد سريت بفتية تنازعهم»

لأن الفتية جمع فتى ، وهو إذن جمع المذكر ، والأنسب أن يعيد عليه ضمير جمع المذكر ، أى المطابقة بين الضمير ومرجعه ، والدلالة الأسلوبية لهذا الاستخدام أننا «نلمح فى الضمير العائد على فتية فى الفعل «تنازعها» معنى لطيفا ، وهو أن هؤلاء الفتية روح واحدة وجسم واحد ، حتى إن الشاعر يعبر عنهم بالضمير ، وهذا أدعى إلى التآلف والانسجام[1] .

(1) T. Siedensticker: Studien zur poetik der altarabischen qaside, wiesbaden, 1995, S. 220 - 225 .

إن هذه الطريقة فى التحليل مزعجة ، ومرهقة ومعقدة ، لا تسير فى اتجاه واحد ، ولكنهــا ذات نتائج طيبــة جدا ، لأنها تــكشف النقاب عن كثـير من الأمور ، منها :

١- أن مقومات الكتــابة الجيدة والفعالة غيــر مرئية وغير ملموســة فى كثير من الأحيان ، حتى بالنسبة للقارئ المتمرس ، إذ لا يظهر فى النص إلا ما كان دالا ، مقارنة مع ما لم يظهر .

٢- تمكننا من أن ندرك أن الشاعر يمتلك أدوات الكتــابة الجيدة ، حتــى دون أن نكـون قــادرين على وضع أيدينا على الأسباب .

٣- تطلعنا على مدى الجهد المبذول فى الكتــابة ، ومن تتبع عملية التأليف فى مختلف مراحلها .

إن استـحضار الـتنويعات الأسلوبية وسـيلة للإمســاك بخصائـص الكتابة الجيـدة، ووضعـها تحت الدرس والفـحص والمتابعـة . . صحـيح أنه لا يمكننا إقحامها فى النص لأنه لا سلطة لنا عـليه ، ومع ذلك ، فلا نستطيع أن نحدد طبيـعة إنجاز الشاعـر ما لم نأخذ بعين الأعـتبار الإمكانيـات التعبيـرية المعدول عنها، أو الاحتمالات غير المكتوبة أو البدائل الأسلوبية .

كما يقف « ايفالد فاجنر » كأحد النقـاد المعاصرين الذين يستهويهم البحث التفصيلى ، من النظريات النقدية الجديدة خاصة فى نظرتها إلى أدبنا العربى .

والمرجح أن الفترات الأولى للثقافة الألمانــية ، التى استقى منها « فاجنر » منهجــه النقدى فى تناول الأعمــال الأدبية . كتــحقيــقه لديـوان أبى نواس فى أجزاء مستــقلة تحمل أغراضاً بارزة عند الشاعر ، وترمز فــى نفس الوقت للبيئة وأثرها على وضوح تلك الأغراض[1] . أقول إن من يتفــهم طبيعة البـيئة التى

(١) انظر : مقدمة ديوان أبى نواس ، فيسبادن سنة ١٩٨٣م ، جـ٢ ص ١٨ .

نشأ فيهـا المستشرق الألمانى « فاجنر » وكذلك مـعاصروه ، يدرك مدى تأثرهم الكبير بالكتابات النقدية آنذاك التى كان من أهم خـصائصها العودة إلى التراث، وإعادة بسط النظرة القديمة للشعر[1] .

من هذا المنطلق استـهل « فـاجنر » حـياته العـمليـة بالتنقيب فى التـراث القـديم، ووجد ضـالتـه فى شاعـر ضخـم ، أغلب ما يطلق عـليه مـصطلح «الأصالة والمعاصرة» مثلما نطلق على مـستشرقنا المعاصر . ومن يطالع الديوان المحقق لأبى نواس فى الجـزء الأول طبعة لجنة التـأليف والترجمـة والنشر سنة ١٩٥٨م ، يدرك إلى أى مدى تأثر « فاجنر » بالنمط القـديم فى تناول التحقيق الشعرى ، حيث تحرى الدقة فى التأكد من سلامـة اللفظة ومقارنتها بمثيلتها فى نسخة أخـرى . ويكفى أن نعرف أنه يعكف فى الآونة الأخيـرة من هذه الفترة على إخراج الجزء الأخـير من الديوان فى « الزهديات » بعد أن اجـتمعت لديه سبع مخطوطات تخص الشـاعر وديوانه ، وكان الديوان قيد البـحث منذ عشر سنوات لتعذر العثور على نسخة مخطوطة بالاتحاد السوفييتى (سابقا) .

كمـا يعـد «فـاجنر» مـن المستـشرقين الألمان القـلائل المعاصـرين ، الذين يتمسكون بخلفيـة النص : من دوافع اجتماعية وسيـاسية ودينية ، مما يؤثر فى الشاعر ، وبالضـرورة فى الشعر نفسـه . كما أنه يبتعـد دائماً عن تلك النظرة الأحادية الجانـب التى تمثل هوى الناقد تجاه الأثر الأدبى المنقود ، ويـقترب من المعايير الفنية الأصيلة عند نقادنا العرب المعـتدلين بعيدا عن التعصب الذى يبرز لوناً على آخر ولا يعترف بالأفضلية إلا لشاعره .

---

(١) راجع : مقالات فى النقد الأدبى : د. إبراهيم حمادة ، دار المعارف ، ١٩٨٢م ، ص ١٦٦ .
انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى : د. صلاح فـضل دار المعارف ، ط . خامسة ١٩٩٥م ، ص ١١ وما بعـدها (ويبدو لمن يتتـبع تاريخ النقد الأدبى فى الغـرب أن الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب) .

على أن تلك المعايير والأسس التى انتهجها « فاجنر » فى تحقيقه لديوان أبى نواس لم تتضح جملتها وتبرز عناصرها إلا فى كتاباته النقدية التى أخرجها فى كتاب من جزئين ، بعنوان : «ملاحظات على الشعر العربى القديم» . الأول يهتم بالشعر العربى القديم قبل الإسلام[1] ، والثانى يتناول الشعر العربى من بداية الإسلام حتى عصر البويهيين ، وبالتحديد حتى القرن السادس الهجرى[2] .

ومن يقرأ مقدمة الكتاب يتبين له مذهب « فاجنر » ومنهجه فى تناول أدبنا العربى القديم حيث يقول : « نظر العرب إلى الشعر العربى الكلاسيكى باعتباره التعبير الأرقى عن ثقافتهم ، لكن الأوروبيين لا يشاطرون العرب بسهولة مشاعرهم نحو شعرهم . وفى العقود الأخيرة جهدت الدراسات العربية بالنظر ليس فقط فى الآثار التاريخية الثقافية واللغوية بل لاحظت كذلك النظرات المتعلقة بعلم الأدب ، وفى هذا المجال ظهرت فى المقدمة مشكلات البنية - بنية النص - وكذلك الأنواع الأدبية . وهذه القواعد الأساسية تحاول أن تدرس أسس الدراسات الجديدة بصورة عامة بحيث تتناول تطور الشعر العربى الكلاسيكى من امرئ القيس حتى المتنبى »[3] .

حاول (فاجنر) فى بعض دراساته أن يربط بين النسيب والرثاء بصورة تجعلنا نفسره فى ضوء منهجى سليم من حيث الربط والتصور والاجتهاد ، فى قوله :

وأقدم شعر الرثاء الذى تطور عن النياحة على الموتى لايعرف النسيب ،

---

(1) Ewald wagner : Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung, Band I, Darmstadt, 1982 .

(2) E. wagner : Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung, Band II, Darmstadt, 1985 .

(3) Ewald wagner: Grundzuge der Klassischen Dichtung Band I, Darmstadt 1982, S.4.

وحتى فى شعر الرثاء وما تلا ذلك من عصور ، كان النسيب يعتبر خروجًا عن القاعـدة ولكن توجد عـدد من المراثى تبدأ بالنـسيب إلا أن المرثية تـتناول عدة موضوعات أخـرى إلى جانب الرثـاء . وهنا يظهر مدى تأثير تراث الـقصيدة القوى الذى ينظر إلـــى الشعر بدون النسيب عـلى أنه عديم القيمة ، وكذلك شعـر الرثاء الـــذى لا يتـقدمـه ذكر المحبـوبة ، وإن كان هذان الموضـــوعان لايوافقان بعضهما وشعر الرثاء الذى يتقدمه النسيب يوجـــد عنــد « زهير بن أبى سلمى » و « دريد بن الصمة » فى قصيدته :

أرث جديد الحبل من أم معبد

بعاقبة وأخلفت كل موعد[1]

كما بـرز هذا المنهج عند شعراء الهذليين ، وقـد جرى على هذا الازدواج فى العصر الأموى « كثير عزة » .

وقـد استـطاع« أبو ذؤيب الهـذلى » أن يقـوم بربط النسـيب بالرثاء ربطًا معـقولاً ، وبذلك قضى على طريقـة استخدام أغـراض أخرى فى المرثية غـير هذين الغرضين ، لأنه جعل الحزن على الميت فى مرتبة أعلى من ألم الفراق . وبرغم إدخـال النسيب فى المرثيـة إلا أن النسيب لم يصـمد طويلاً وبهـذا بقى شعر الرثاء موضوعًا قائمًا بذاته[2] .

فاتجـاه الناقد الغربى إلى تفـسير ظاهـرة الربط بين أغراض الشعـر العربى القديم تعتبر من الاتجاهات التى استخدمـها نقاد هذه الفترة وحاولوا الغلو فيها أحيانًا ، واستقـصوها إلى أبعد ما فيها أحيانًا أخـرى ، فجاءت الآراء والمعايير

---

(١) العمدة لابن رشيق جـ ٢ ص ١٥١ .

وانظر: الأصمعيات ص ١٠٥ وراجع: العقد الفريد لابن عبد ربه جـ٥ ص ١٦٩ .

(2) E. Wagner : Grundzüg, Trauergedichte, S. 142.

ذات دلالات بعضها مستمد من اجتهادات نقادنا العرب الأوائل ، والبعض الآخر نتيجة الأخذ بأسباب الاتجاهات المعاصرة كالأسلوبية والأسطورية والنفسية وغيرها . ومثله فعل « بيتر هاين Peter Heine » فى تفسيره لاستقلالية شعر الغزل عن الخمريات ومحاولته ربط الخمر بالموت:

إن تحليلنا لفكرة الربط بين الخمر والموت قبل الإسلام وبعده يقوم على أساس فكرة أنه نشأ مثلما نشأ من النسيب الألم على فراق المحبوبة ، فقد كان العرب يقبلون على ذلك باهتمام شديد قبل الإسلام وبعده ، وخاصة فى قصص العشاق من الشعراء البؤساء مثل « جميل بثينة » و « مجنون ليلى » وكل قبيلة بنى عذرة الذين كانوا يموتون بسبب الحب . ولكن هذا الشعور المطلق كان مصدر شقائهم ، لأنه يتميز بالتشاؤم والكآبة . ولكن فى الخمريات - فى ظل الإسلام - كان الشعور ذاتيًا محضًا فقد حلت الخمر محل الحبيبة فى حياة الشعراء، إما الخمر أو المحبوبة، وبذلك حدثت استقلالية بين شعر الغزل والخمريات [1] .

بيد أن محاولات « فالتر براونه » التى ينزع فيها نحو المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر العربى القديم[2] وبخاصة ظاهرة النسيب فعزاها إلى البحث عن المجهول المتمثل فى القضاء والفناء والتناهى . يرى المستشرق الألمانى « فالتر براونه » أن النسيب بأنواعه المتعددة ، وعلى اختلاف مظاهره الشكلية وصوره

(1) Peter Heine : Wein Und Tod, Die welt des orients, Band XIII, 1982. S. 123 .

(٢) فسر « فالتربراونه » الأسطورة كما وردت عند « فيرنر كاسكل » (فالأسطورة بهذا المفهوم تختلف عن تلك التى يتحدث عنها المنظرون والنقاد من حيث أنها أداة من أدوات الفن فى البناء الأدبى والشعرى ، فهى فى نظرهم رمز يفرض نفسه على أعمال الأدباء والشعراء للتعبير عن تجربة الإنسان المعاصر والرمز بصفته يمثل وجودًا منفصلاً عن التجربة والمعاناة) .

انظر : القدر فى الشعر العربى القديم : فيرنر كاسكل (بالألمانية)

Dr. Phil. Werner Caskel : Das Schicksal in Der Altarabischen Poesie, Leipzig, 1926, S. 41.

الخارجيـة كان يخضع لفكرة واحدة ، ويندرج تحت غرض واحد هو (اخـتبار القضاء والـفناء والتناهى) فإن الإنسان فى كل زمان ومكان يـسأل عن وجوده ومصيـره ونهايته . لقد ملأ التـفكير فى الوجود والمصير على الشـاعر الجاهلى حياته غيـر أنه لم يكن تعبيراً صادراً عن تشاؤم ، وإنما كان حـافزا يحفزه على الإقبـال على الحياة واستـئناف الرحلة بروح وثابة . واعتبـر « براونه » النسيب ظاهرة تحمل ملامح من التفكير الوجودى ، واعتقـد أن موضوع اختيار القضاء والفناء والتناهى هو الذى حـرك الإنسـان فى كل زمان ، وهو الموضـوع الذى يرده عن وعيه ، والذى ينساه الإنسان من حين إلى حين ، وهو الموضوع الذى يسترجع فـيه إنسان اليوم أهميتـه. كما اعتقد «براونه» أن الشـعراء صدروا فى نسيبهم عن مـشاعر صادقة فى نفوسـهم، تمثل نوعا من القلق الوجودى، وأن الأحاديث التى ذكروا فيـها أيامهم السعيدة، ووصفـوا ساعات اللهو والشـرب والهزل والمداعبة ، كانوا يتكلمون عنها بصرخة من الألم، لشعورهم بأن اللهو قد مضى وأن الشباب فنـى ، ثـم يقرن هذا الموقف بموقف الإنسان فى التاريخ كله ويرجع ذلك إلـى أن الإنسـان يشـعـر دائما بتـهديد القـضاء ، وتوعـد الفناء، وهو ينظر إلى الموت اليقين . ويخلص من حديثـه هذا فيقول : إن فى الشعر القديم مسائل شبيهة بتلك التى تثيرها الفلسفة الوجودية[1] .

فإذا سلمنا بما زعمه (فالتر براونه) عن الشعر الجاهلى فإن علينا أن نوافق أيضا على ما قدمته لنا المستشرقة الألمانية «ريناته ياكوبى» فى مقالتها : (بدايات شعر الغزل العربى) التى تؤكد فيها زعم « براونه » بل وتزيد عليه بقولها : إن الغزل الذى يعقب بكاء أطلال المحبوبة ليس فيه إلا استكمال لنوازع النفس تجاه

---

(١) انظر : Walther Braune : Grundriss und System der Altarabischen Metern, Wiesbaden 1958, S. 137.

وراجع : الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف ، ص ٧ (ليست الصورة فى جوهـرها ، إلا هذا الإدراك الأسطورى ، الذى تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة) .

الحياة بعد أن أحاطها اليـأس من كل جانب ، فالفراق يعنى الموت ، أما الغزل فيعنى الحيـاة ، أو قل إن السكون يعقبه حركة مما يتطلبـه الانتقال من حال إلى حال[١] .

ومثلهما فعـل « فيرنـر كاسـكل » فى انطباعه عن شعر الأعشى . فهذه المشاعر الحزينة المصـاحبة لومضات الأمل تشابه مشاعـر الغـزل المستحب اقترانه بالرثاء – إذا اعتـبرنا أن الوقـوف على الأطلال نوع من الرثاء – إذ أن كليهـما يتحدان فى فكرة الشـوق والحزن من أجل الفراق – المادى والمعنوى – مع أمل بعـيد جـداً باللقاء ومـرارة الفراق تجعل صـاحبه يائـسـاً ، حزيناً باكـياً فـى أغلب الأحيان ، كالرائى الذى فقد أعز الناس وتألـم لفراقهم[٢] .

يقول « فيشر Fischer » : إن مادة الفن هى الواقع الخارجى إلا أن الفنان بتدخله يحيل هذا الواقع الخارجى إلى واقع له خصـوصيته . فالفنان لا يعكس الواقع كما هو ، وإنما يعيد خلقه من جديد [٣] .

إن بعض الأدباء فى تعـاملهم مع الأحـداث والمواقف يقـفون عند حـدود الصورة البسيطة ، التى تعكس فى غير نبض وغـير انفعال . فالدارس لايشعر معها بالاخـتلاف بين أبعادها الخارجية وأبعادها الداخليـة . وبعضهم يحاولون النظر من الزاوية التركيبية المحضة : فهم يقصدون إلى الجمع بين المتناقضات أو

(1) R.Jacobi: Die Anfange der arabischen Gazalpoesie: Isl. 61 (1984), 218-250.
بدايات شعر الغزل العربى : ريناته ياكوبى .
مقالة نشرت بمجلة « الإسلام » سنة ١٩٨٤م العدد (٦١) من ص : ٢١٨ – ٢٥٠ .

(2) W.Caskel: Maimun Al-Âsa, OLZ, 34 (1931), 794-803.
انظر : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك : د. عبد العزيز حمودة (فالشعر ليس مرآة موازية فى سلبية مطلقة للواقع المادى الخارجى ، لكنه خلق واقع جديد وحقيقة أكثر أهمية من الحقيقة الخارجية . . . و لها تركزت جهود الرومانسية على رأب ذلك الصدع بين العقل والعاطفة) .

(٣) ضرورة الفن : فيشر ، ترجمة / أسعد حليم ، ص ١٨٧ .

التفريق بين المتشابهات ، فى ألوان من التراكيب تكشف عن أبعاد مغايرة للغة، تقترب أو تبتعد عن العالم الخارجى حسب الأحوال والعناصر الصياغية . أما كبار المبدعين الإنسانيين الذين يمتاز تعاملهم مع اللغة بالتجاوز إلى مدركات عليا ، فالصيغ الكلامية فى نصوصهم تكتسى طابعًا يثير الحيرة ويبعث على الدهشة .

وقد حاولت تفسير اتجاهات النقاد الألمان المعاصرين فوجدت أنهم يحاولون الوصول إلى المعنى فى نصوص أدبنا العربى القديم من خلال العلاقات العمودية والعلاقات الأفقية - على حد تعبيرهم - للنص ، فالمعنى العام للنص لن تصل إليه إلا من خلال درسه دراسة جزئية فى النواحى العروضية والمعجمية، والصرفية ، والتركيبية، بما يحقق للدارس وجهة نظر غير مسبوقة .

فاللغة هى التى تعتمد التشبيهات والكنايات والاستعارات كمنطلق لها فى تناول الأشياء بحيث تخضع فى صورتها الأولى للمنطق والعقلانية ، والناقد فى هذا المقام يترك الفرصة لملكة خياله لكى تعمل وتنشط ولكن فى حدود ما يسمح به العقل ويقبله المنطق [1] .

من هذا المنطق أقبل النقاد الألمان على تفسير الشعر العربى القديم ودراسته، وهى إضافة جديدة فى دراساتنا الأدبية والنقدية؛ فالمبدع لابد أن تكون له بصمته الخاصة والواضحة فى كتاباته التى تميزه دون معرفة مسبقة به ، فتنبيء عنه مفرداته وأسلوبه ومعجمه اللفظى . فالكلام هو الاختلاف ، أما الاتفاق ففى اللغة .

---

(١) انظر : محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم : بروينلش ، مقالة فى مجلة (الإسلام) العدد ٢٤ لسنة ١٩٧٣ م ، ص ٩٨ (بالألمانية) .

E. Braunlich : Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischen Poesien, Der Islam , 24 (1973), S. 98.

إن دراسات النقـاد الألمان تميل إلى تمثل نظرية التحليل اللغوى، متأثرين في ذلك بالمدرسة الفرنسية ، وقد انتهجنا فى دراسة سابقة ما يبين أن النقاد العرب القدماء قد باشروا هذا الموضوع ، وعالجوه بطريقة موضوعية من كل جوانبه .

فقد عرفنا أن الجرجانى لم يكن ناقداً محدود الأفق ينظر إلى اللفظ والعبارة فحسب ، بل يتجاوز ذلك من الحدود التقليدية إلى الدلالات الإنسانية والظواهر النفسية . أما موضوع البيئة وأثرها فى لغة الشعر فقد تنبه إليه نقادنا العرب قبل الجرجانى وجاء هو فأبرزه ، وموضوع « القصد » قد تناوله وأكد عليه فى كتاباته[1] .

وأغلب الظن أن نظرية النظم التى قررها عبد القاهر الجرجانى فى الدلائل تسبق فكر « دى سوسير » فى نظرية التحليل اللغوى بأمد بعيد . ومفاد نظرية « دى سوسير » : أن هناك فكرتين أساسيتين تطرحان إجابة جديدة عن السؤالين : ما موضوع البحث اللغوى ؟ وما العلاقة بين الكلمات والأشياء ؟ وانطلاقا من هاتين الفكرتين ، قام « دى سوسير » بتقديم تمييز أساسى بين ما أسماه اللغة Langue وما أسماه الكلام Parole أى بين نسق اللغة الذى هو سابق فى وجوده على استخدام الكلمات ، والممارسة الفعلية التى هى تلفظ

---

(١) انظر : قراءة فى « معنى المعنى » عند عبد القاهر الجرجانى : د. عز الدين إسماعيل بحث منشور فى مجلة فصول ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع القاهرة ١٩٨٧ م ، ص ٤٣ وما بعدها .
(إن مسألة القصد من الكلام مسألة دقيقة بل غامضة ومحيرة ، بخاصة عندما نلاحظ – على مستوى الممارسة – أن المرء قد يقول شيئًا وهو يقصد شيئًا آخر ، وأن ما يقوله فى هذه الحالة لا يؤدى بالضرورة إلى ما يقصده فيستأنف الكلام عندئذ بادئًا بقوله « اقصد » وهذه الحالة تختلف عن الحالة الأخرى المألوفة كذلك فى مستوى آخر من الكلام التى يسمح فيها تعدد معنى اللفظ لكاتب ما أن يعمل على مستويين فى وقت واحد ، حيث يورد فى الظاهر مجموعة من الأحداث ، فى حين يشير فى الحقيقة إلى شىء آخر مختلف . . . » .

فردى . أما اللغـة فهى الجانب الاجتماعى أو النسق المشـتـرك الذى نعول عليه (لا شعوريا) بوصـــفنا متكلمين . والكلام هو التحقق الفـردى لهذا النسق فى الحالات الفعلية من اللغة[1] على أن «جوناثان كوللر» قام بأول مـحاولة لتمثل البنيوية الـفرنسيـة من منظور نقدى . . . وتقـبل المسلمة القائلة بـأن علم اللغة يزود العلوم الإنسانية والاجتماعيـة بأفضل نموذج معرفى . ولكنه آثر ما طرحه «شومـسكى» من تمييز بين «القـدرة» و «الأداء» ، على تمييز «دى سوسـير» بين «اللغة» و «الكلام» ، إذ رأى أن فكرة القـدرة تتميز باتصـالها الوثيق بمن يتكلم اللغة، فقد أظهر «شومسكى» أن نقطة الانطلاق فى فهم اللغة هى استعداد من يتكلمها على إنتاج وفهم جمل محكمة الشكل نتيجة معرفته المتمثلة لا شعورياً بنسق اللغة[2].

أما مـا نريد أن نصل إليه بعد عرض نظـرية الناقد الفرنسى «دى سوسـير» ومن طورها بعده ، حـيث يوضح «كوللر» أهمـية هذا المنظور بالنسـبة للنظرية الأدبية حين يقول : إن الموضوع الفعلى للشـعرية ليس العمل الأدبى نفسه وإنما تعـقله ، إذ لابد للباحث مـن أن يحاول توضـيح الكيفـيـة التى يتم بها فـهم الأعمـال الأدبية ، والقيام بصـياغة نظرية للمـعرفة الضمنيـة أو الأعراف التى يتمكن بها القـراء من فهم هذه الأعمال . . . فالناقـد يؤمن أننا نستطيع تحديد القواعد التى تحكم تفـسير النصوص وليس القواعـد التى تحكم النصوص وأننا يمكن أن نؤسس المعايـير والإجراءات التى تنتج التـفاسيـر ، عندما نبدأ بإقـامة مجال من التفسيرات المقبولة لدى القراء الماهرين[3] .

(١) النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن ، ترجمة د. جابر عصفور ص ٩٢ .

(٢) انظر : المرجع السابق ، ص ١١٢ ، وما بعدها .

راجع : اللغـة الفنية : د. مـحمد حـسن عبـد الله (المقدمـة) ص ٢٣ وما بعدها دار المعـارف سنة ١٩٨٥م .

(٣) انظر : النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ص ١١٣ .

ومما لا يدع مجالاً للشك أن ما صنعه الجرجانى ومن قبله ابن قتيبة ، وقدامة من أجل الأعمال التى تتفق أكثر ما تتفق مع الفكر المستنير والآراء الأصيلة التى توضح العلاقات بين الألفاظ والمعانى استناداً على معايير دقيقة تمنح القارئ دربة التفسير الجيد ، فصياغة الجرجانى النظرية لا تقل أهمية عن التطبيق الذى برع من جاء بعده فى استخدامه . كما لا ننسى أن مفهومه الرحب لفكرة المعنى، والتقاء فلسفة اللغة عنده بفلسفة الفن قد ساعدت على نشأة المنهج اللغوى فى دراسة الأدب لأول مرة فى تاريخ نقدنا العربى[1].

وواضح أن المعايير التى تحتويها النظريات الفلسفية المعاصرة للحكم بها على نص أدبى تحتفل بشتى المناحى الجمالية والشكلية والصورة، كذلك على الجانب الصوتى فى اللغة الذى أغفله «عبد القاهر الجرجانى» .

فسبيل دراسة الأدب العربى القديم فى الدراسات الألمانية امتد إلى استخدام الجانب الأسلوبى اللغوى الذى يرتبط أكثر ما يرتبط بالأقيسة المنطقية والنسب المعقولة التى تراعى توازن الأشياء ، وخاصة حين يتم الجمع بين المحسوسات والمعنويات . ولكن أغلب النقاد الألمان فى دراساتهم لنصوص أدبنا العربى القديم وبخاصة أشعار الجاهليين لم يغفلوا الجانب النفسى الذى تنعكس من خلاله العلاقات الجديدة فى النص الشعرى . فالناقد يجد نفسه أمام بناء لغوى يعجز معه إيجاد عناصر تجمع بين شىء وآخر ، لتجعل منه بناء لغويًا يسوده الانسجام إلا من خلال علاقة المشابهة فى المنظومة اللغوية التى تتميز بنسقها الموجود فى عملية الإدراك النفسى .

قلنا فيما سبق أن الناقد الألمانى المعاصر يتمثل نظرية التحليل اللغوى فى حدود ما تسمح به الدراسة ، شأنه فى ذلك شأن الأوروبيين الذين يهتمون

---

(١) قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : د. محمد زكى العشماوى ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٣١١ .

بكل مـا هو جديد فى أى مـيدان معـرفى وحاولنا أن نـبرز آراء نقادنـا العرب القدماء فى هذا المجال فنـجد الناقد الألمانى المعاصر يقبل على تفـسير نصوص أدبنا العربى بالمنطق الإحـصائى من هؤلاء الباحـثين على سبيل المثـال « تيلمان زيدن شتكر Tilman seidensticker » تلمـيذ «فـاجنر» ، وقـد حـقق لشعـر «الشمـردل بن شريك » بطريقـة إحصـائية . فالأغـراض التى يضمـها ديوان الشاعر تقيـد فى جدول عام ينسب معلومة ، يحدد مـن خلالها مـيدان تفوقه بتغلـيب جانب على آخر ، كـما وليس كـيفاً . ويـتم التفاعل مع اللـغة التى يحتويها النص دون النظر إلى البيئة التى انتـجته والعوامل التى صنعته والشاعر الذى أوجـده . كذلك يتم تقـسيم القـصيـدة إلى وحدة بيـئيـة كعـادة دراسة المستشرقين الألمان لنصوص الأدب العربى .

وسوف يتبين لنا من الجدول الذى قسم فيه المستشرق الألمانى «زيدن شتكر» قصائد (الشـمردل بن شريك) إلى خمس مـجموعات تتضـمن غرض النسيب الشائع فى مقدمات قصائد الشـاعر . يذكرها بنسب عدد الأبيات أولاً ، تليها الرحلة الموضوع الذى اعتبره الناقـد الألمانى الغرض الأصلى من القصيدة ، ثم يعقـبه بالخاتمة أو الجزء الخـتامى ، فالمجمـوع الكلى لعدد أبيات كل قصـيدة، ليصل إلى نسبـة عامة كلية تبـرز جنوح الشاعر نحو غـرض بعينه دون آخر . ويرتب على ذلك جملة آراء واستنتاجات بلاغية تعكس المقارنات والإستبدالات التى ترددت فى القصائد وحرص الشاعر على التـمسك بها فى أكثر من غرض شعرى[1] .

---

(1) Tilman Seidensticker, Die Gedichte des Sâmardal Ibn Sârik, 1983, S.13

انظر : شعر الشمردل بن شريك : تيلمان زيدن شتكر ، ص : ١٣٠ .

تعليقه على قصائد الشاعر بالأصمعيات : ص ٣٦٣ .

راجع : التعازى والمراثى ص ٥٧ ، آمالى اليزيدى ص ٣٢ .

أعاذل كم من روعة قـد شهدتها　　وغصة حزن فـى فراق أخ جزل

لعمرى لئن غالت أخى دار فرقـة　　وآب إلينا سـ ـيفه وحمائلـه

الغرض	رقم ١	رقم ٥	رقم ٧	رقم ٩	رقم ١٠
النسيب	٣٧	٢١	٩	٢٨	١٠
الرحلة	١٩	٣	١٢	-	١١
الخاتمة	١٠	٨	٨	١٩	-
المجموع	٦٦	٣٢	٢٩	٤٧	٢١

لقد آثر المستشرق الألمانى معالجة موضوع الصورة الشعرية عند الشاعر القديم من خلال علاقة عناصرها بالظواهر البلاغية فركز على ظاهرة الإستعارة، معتمدًا على مصادر البلاغة العربية والغربية معًا ، وهو فى خضم هذه الدراسة ، يناقش القدماء والمحدثين : يوافقهم أحيانًا ، ويخالفهم أحيانًا أخرى . وفى هذا المعرض يقدم تصوره الشامل حول القضايا والمشاكل التى أثارها الشاعر من خلال بلورة الرؤية الجديدة للبلاغة ، فمصطلح الصورة عنده لايستجيب إلا لطبيعة ووظيفة العمل الإبداعى . إن ادراك العلاقات بين العناصر البنائية فى القصائد الشعرية من خلال شاهد مفصول عن سياقه فى النص ، فمعرفة شاهد يتوقف على علاقته بشاهد آخر ، وبنية النص لا تدرك إلا فى ضوء عناصره جميعها[1] ، من خلال هذا المعنى الذى أورده الناقد الألمانى فى خاتمة دراسته عن الشاعر العربى القديم نستطيع أن نتبين طريقة التناول لنص شعرى قديم من منظور بلاغى حاول فيه الدارس أن يدرك العناصر البلاغية بواسطة الذهن بما فى هذا المنهج من دقة وصرامة .

ومعنى هذا أن نظريات البلاغة الجديدة لا تحصر السياق فى مقولة محايدة بريئة ، بل على العكس من ذلك ترى أن عملية التشكيل تمتد بجناحيها لتشمل القول أو النص بأكمله . ولابد أن يراعى المحلل هذا الطابع الكلى وإن اضطر فى كثير من الأحيان إلى اجتراء الأمثلة . ولو كان الهدف لايتمثل فى تعريف

(1) Die Gedichte des Sâmardal.. S. 88.

الأساليب بصفة عامة ، وإنما فى التعرف على أسلوب عمل محدد، أو كـاتب معين ، أو مجمـوعة أدبية ، فإن القواعد المنبثقة من ذلك بالمنطق الإحصائى، ستختلف مـن حالة إلى أخرى (١).

ولذلك فـإن المرونة فى تطبيق المنهج ضـرورة تفـرضهـا طبيعـة العـمل الإبداعى.

فقد حاول « موللر Muller » فى كتابه : « أنا لبيد وهذا هو هدفى » (٢) رسم صورة عددية غرضها تقصى حالة الأغـراض الشعرية فى بنيتها اللغوية ثم الاعتماد على مقاييس ذاتية مـبنية على الحدس ، غير مـا ألفناه عنـد « زيـدن شتكر » فى تناوله لقـصائد (الشمـردل بن شريك) فالأخيـر حاول أن يتناول المظاهر اللغوية مجردة بحيث لا تقـوم بأكثر من دورها العادى ، أما « موللر » فإنه يمارس عـملية الانتقاء من خـلال منهجين متداخلين لا نسـتطيع أن نفصل أحدهما عن الآخر ، تلك هى المرونة التى تكلمنا عنها منذ قليل .

انطلق « موللر » من اعتقـاده أن وراء كل استعمال لغوى عمليـة اختيار ، فأثناء تناول النص الشعرى يسمح الناقد لبعض العناصر اللغوية بالبروز ، على حين يمنع البعض الآخـر ، ويقصيه من مجـال اهتمامه ، ويتم الاخـتيار على مختلف مـستويات النص المعجـمية ، والصوتية ، والصـرفية ، والتركيـبية . فالشـاعر يؤثر كلمة على أخرى ، أو تركـيبًا على آخر أو صـيغة صرفـية على صيغة صرفية ، أو وحدة صـوتية على أخرى ، مع الأخذ فى الاعتبار البدائل الأسلوبية غير المكتوبة (٣) .

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل ، ص ١٨٤ .

(2) Muller : Ich bin labid und das ist mine ziel, wiesbaden, 1981.

(٣) انظر : قراءة فى « معنى المعنى » : د. عز الدين إسماعيل ، ص ٤٤ .

من ذلك على سبيل المثال استقصاء الدارس الألمانى للألفاظ الدالة على الطلل ، والألفاظ الدالة على الرحلة مشيرًا إلى الحالة النفسية التى يكون عليها الشاعر - وهذا يعبر عن وجهة نظر غير مألوفة كثيرًا فى دراسة أدبنا العربى القديم - (الذى يختار وينتقى ويعبر وفق إحساساته الداخلية ، وتجىء الصورة التعبيرية صدى لعالمه الداخلى) [1] .

كما يتناول « موللر » الألفاظ الدالة على الدين ويركز عليها حتى تلك الألفاظ التى تحمل دلالات وإيحاءات دينية تشير إلى الشعائر الدينية المقدسة لدى الجاهليين ، أو المعتقدات التى كانت سائدة آنذاك . وتوضيحًا لهذه الفكرة نأتى ببيت شعر ذكره لبيد ابن ربيعة فى رثاء أخيه اربد :

وَلَيْس النّاس بَعْدك فى نَقِير ولا هم غَيْر أَصْدَاء وهَام[2]

وألح « موللر » على فكرة أن الشاعر العربى القديم كان يبسط فى أشعاره مكانًا للأساطير والخرافات ، وتتبعها عند النقاد الألمان القدامى مثل « جولد تسيهر Goldziher » الذى يشمل كلامه أغلب عادات الجاهلية وتقاليدها العقائدية فى قوله (إن النياحة القديمة لا تحمل بعد صفات الفاعلية الشعرية ، إنها ليست محدثة بواسطة شاعر ، ولكنها فى الواقع تدريب متعلق بالواجب الدينى الذى يعتقد أنه أقرب إلى الأساطير القديمة فى الأمم البائدة. . . وهذا الواجب الدينى المزعوم يكون فى محيط أقرباء الميت ، والميت له حق لهذا الواجب الذى يقوم به الأحياء ، كما أن هذا يسرى على كل مراسم الدفن الأخرى ، وترك هذه العادات يعادل تمامًا - كما هو الحال فى الأخذ بالثأر - الإهمال فى الواجب الدينى الذى هو فى حد ذاته يدين به الإنسان للميت ،

(1) Muller : Ich bin labid, S. 77.

(٢) ديوان لبيد بن ربيعة العامرى ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت سنة ١٩٦٢ م ، ص ٢٠١ .

وكان يعتبر ترك الميت يغـادر الديـار بدون نياحـة عليه ، إهانة له ونزع الشرف منه) [1] .

وقـد اعتـمد « مـوللر » فى أغلب منهـجه على آراء من سـبقـوه فى هذا المجال، فحين تناول الألفاظ الدالة على الزمان استـخدم كل ما قدمه لنا «فيرنر كاسكل Werner Caskel » فى كتـابه (القدر فى الشـعر العـربى القديم)[2] حيث ترتبط كلمة «المنون» أحـيانًا فى معناها بالقدر مثـلما ترتبط كلمة «الدهر» بمعنى تقلبات الأيام كقول الأعشى :

أَأَنْ رأتْ رَجُلاً أعشـى أضرّبِ   رَيْبُ المَنونِ ودهر مُفْنِدٌ خَبِلُ[3]

وكثيـرًا ما يرد تعبـير «ريب الدهر» أو «رابه الدهر» أو « ريب المنون » فى المراثى للتعبـير عن حدوث المصائب وهى لا تعبر عن الموت وإنما الفـاجعة التى تصيب أهل الميت . ثم يقول «كاسكل» إن مفهوم القدر لا يأتى من (الحمام) أو (المقـادير) أو (المنايا) فهـذه تعنى الموت قبل كل شىء ، ولـكن مفـهوم القدر يأتى من كلمة « الدهر » وإن كانت مرادفة لكلمة « الزمان » [4] .

وعلـى نفس الاتجاه كان يسير «رودو كاناكس Rhodokanakis » فقـد فهـم « رودو كـاناكس » كلمـة (التأسى) خـطأ بمعنى أن العـزاء للنفس يكون عن طريق التشفى فى مصائب الآخرين . والمرجح أن مشاركة الآخرين فى أحزانهم يخفف من اللوعة ، ويصرف النفس ولو لبعض الوقت لدفع اليأس الذى يطبق عليـها من كل جـانب . وهذا واضـح فى كلمة (أسلّى) أو (أعـزّى) فى قول الخنساء :

---

(1) Goldziher : Bemerkungen zur arabischen Traurpoesie S. 362.

(2) W. Caskel : Das schicksal in der Altarabischen Poesie, leipzig, 1926.

(٣) ديوان الأعشى ص ٢٠٨ .

(4) W. Caskel : S. 43.

وما يبكينَ مثل أخى ولكن أسَلّى النّفس عنه بالتّاسى[١]

وعلى ما يبدو أن المستشرق الألمانى لم يكن يتفهم طبيعة الشعر العربى القديم وسماته ، ويظهر ذلك من قوله : (يتضح من شعر الرثاء بصفة خاصة ظاهرة غريبة ألا وهى النظرة التشاؤمية وفعل القدر ، ويتجلى ذلك بأوضح معانيه فى تصوير الحياة بأنها فانية ، وعجز الإنسان الكامل حيال « القضاء » و « القدر » ، ومن ضعف الإنسان فى اتباع الغرور والوهم وخداع النفس ، ومن « الموت » الذى لا يفر منه البشر ، ولكن ينتقى أنبلهم وأفضلهم . . . وتتكرر هذه الأفكار دائمًا وأبدًا ، حتى إن شعر الرثاء والزهد ليمتلئ بهما امتلاءً كما لو كان الشعر العربى قد ابتلى بهذه الأفكار ابتلاءً مثل : « حلول اللعنة » ولهذا نرى شعر الرثاء يصف (الدهر) أو « القدر » بأنه « ريّاب - ضرار » . . . وهكذا)[٢] .

وأغلب الظن أن الناقد الألمانى (رودو كاناكس) يحاول تبرير خروج الجاهليين على التقاليد العقائدية - وبخاصة فى فن الرثاء والزهد - لينفذ منها إلى موضوع آخر يفهم من سياق الكلام ، ويرتبط بقضية الانتحال بشكل مباشر . فعلاقة سبب الدهر والأيام والدعاء على الأقدار كلها سمات يعتقد (كاناكس) أنها إسلامية ، ولايمكن وجودها بهذا الشكل فى الشعر العربى القديم ، لينسحب كلامه على كل ما يمت - ولو ظاهريًا - إلى الفكر العقائدى الذى نلمح فيه معلمًا إسلاميًا ، أو ألفاظًا تمت بصلة قريبة إلى البيئة العربية فى صدر الإسلام وما تلاه من عصور[٣] .

---

(٢) ديوان الخنساء ، بيروت ١٩٧٨ م ، ص ١٥٠ .

(1) Rhodokanakis : AL ^- Hansa und Ihre Trauerlieder, Wien, 1904, S. 80 :الخنساء ومراثيها

(٣) انظر : مجلة الإسلام ، مقالة بعنوان : تأثير الإسلام فى الشعر العربى القديم لجيمس بيلامى (بالإنجليزية) .

=

أم محاولة « كاناكس » ربط هذا الكلام بما جاء فى القرآن الكريم ، وتأويل الآية الكريمة ﴿ مَا هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلاَّ الدَّهْرُ ﴾[1].

وما ذكر عن الرسول ﷺ فى الحديث الشريف: « لا تسبُّوا الدهر فإنّ الدهر هو الله » [2] . فأغلب الظن أن محادثة الدهر جاءت نتيجة طبيعية لمواقف الشعراء مع أنفسهم ، ولايعدو أن يكون عتابًا فحسب .

وهذا ما لاحظه المستشرق الألمانى « فيرنر كاسكل » وفسره تفسيرًا معقولاً، بقوله : (إن شكوى الإنسان من تصرفات القدر، ودعاءه على المنايا أو تصرفات الدهر يقصد به إظهار الجانب الإنسانى وخاصة التفجع مع إظهار الاحتمال والصبر)[3].

أما المستشرق الألمانى « بروينلش Braunlich » فى مقالته (محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم)[4] فقد حاول التركيز على بحور الشعر العربى والأغراض التى تحتملها فى شكل عملية إحصائية للشعراء الجاهليين ، مشيرًا إلى أن النواحى الصوتية قد أغفل نقادنا العرب القدماء التأكيد عليها وصياغتها، وتعرض الناقد الألمانى لاستقصاء بعض التراكيب الشائعة عند الشعراء الجاهليين ، وانتهى إلى أن هناك تشابهًا كبيرًا من حيث الجرس الموسيقى والإيقاع المتوافق مع ما ذكر فى القرآن الكريم فى قوله تعالى :

= - James A. Bellamy : The impact of islam on early Arabic poetry, Edinburg university 1979, p. 141 - 167.

(١) سورة الجاثية ، آية ٢٤ .

(٢) أمالى المرتضى بتحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط عيسى البابى الحلبى جـ ١ ص ٤٥ وما بعدها .

(3) Werner Caskel : Das Schiksal in der Altarabischen poesie, S. 50.

(4) E. Braunlich: Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischen poesien, Der Islam, 24, 1973.

﴿ فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾[1] وتكرارها بنفس السورة إحدى وثلاثين مرة، وهذا التشابه الذى يقصده «بروينلش» جاء فى قصيدة أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أبنائه الخمسة حيث يقول :

والدّهرُ لا يُبقى على حَدثَاته جُونُ السَّراة لَهُ جَدائد أَرْبَعُ

والدّهرُ لا يُبقى على حَدثاته مُسْتَشعِرٌ حلق الحَدِيد مقنعُ[2]

ثم يحاول «برووينلش» أن يوجد لتلك العلاقة مبررًا واهيًا متمثلاً فى نمطية تتابع الصور وتكرارها على إيقاع موسيقى واحد، مستندًا على الجدول المبين والقصائد التى قيدت ببحور الشعر العربى [3] .

والقضية ليس فيها تشابه على وجه الإطلاق أولاً : للفارق الزمنى من ناحية ، وهو ما حاول برووينلش » أن يسقطه حين تصدى لهذا الموضوع ، وثانيًا : تنزيه القرآن أن يكون متشابهًا مع ما سبقه من محاولات [4] .

والمرجح أن المستشرق الألمانى حاول أن يوجد سببًا معقولا لربطه بين ما ذكر فى القرآن الكريم ، وما تردد فى قصائد الجاهليين من تراكيب ، ينطلق من هذا التبرير إلى أغراض أخرى فى نفسه ، ويترتب عليها انسحاب الكلام على كل الشعر العربى القديم ، وارتباط تلك التراكيب فى شكلها وموضوعها بالإسلام . وهى قضية ذات وجهين : الغرض منها التشكيك فى صحة القديم من ناحية ، ولفت النظر إلى مسألة التشابه النمطى فى القرآن الكريم من ناحية أخرى كرد فعل لفكرة التنزيه .

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الرحمن ، آية ١٣ .

(٢) شرح أشعار الهذليين للسكرى بتحقيق عبد الستار أحمد فراج مكتبة دار العروبة ، مطبعة المدنى ١٩٦٥ م ، جـ ١ ص ٤ ، وراجع نفس المصدر جـ ١ / ٢٤٦ أبيات لصخر الغى فى رثاء أخيه .

(3) Braunlich : S. 240.

(4) Braunlich : S. 230.

وواضح مما تقدم أن القضايا النقـدية والأدبية التى أثيرت لدى النقاد الألمان الدارسين لأدبنا العربى تنسـحب عليها دوافع دينية ، وظواهر عـقائدية يصعب معـها التعـرف على المنهج أو الاتجاه بوضـوح ، ولعل هذا مرجعـه إلى النشأة الدينية الأولى التى استقى منها هؤلاء النقاد فكرهم ومنهجيتهم[١] .

ومن الدراسات الأكثـر جدة فى تقديم العمل الأدبى فى صـورة محايدة . وموضوعيـة تلفت النظر محاولات المستشرقة الألمانيـة المعاصرة « ريناته ياكوبى Renate jacobi » فما زالت دراساتها الغزيرة والمتنوعة فى دراسة الأدب العربى القديم تحتل مكان الصدارة لدى المهتمين بالدراسات والآراء الغربية تجاه أدبنا العربى، ويمكن أن يقال أنها تخلصت من الموروث النقدى القديم إلى حد بعيد .

ففى دراساتها التى استأثرت فيها بنصـيب كبير للشعر الجاهلى تقف موقف المدافع عن الشعر العربى القديم باتجاهاته ، ومكوناته، وفنونه . فهى ترى (أن النمط التـاريخى الذى تفرزه قـصائد « مـعلقات » الجـاهليين يخضـع لأصول وقواعد تختلف فى بواعثها وتكوينها عن أنماط النظريات الحديثة ومناهجها التى قد تنطبق على أساطير اليونان ومن سار على دربهم) [٢] .

أما عن منهجها فهى تؤمن (بأن اللاشعور هو الذى يتكفل بصياغة الأشياء التى تتكون منها القـصيدة . فالشـاعر لم تولد قصيـدته فى ضوء الوعى ، بل كونتها عوامل لا شعورية) [٣] .

---

(١) انظر : موسوعـة المستشرقين: د. عـبد الرحمن بدوى ، دار العلم للملايين، بـيروت ، ط . ثانية ١٩٨٩ م ، ص ٦٦ وما بعدها (آرش بروينلش) .

(2) R. jacobi : Neue Forschungen zur altarabischen Qasida, Bo, 40 (1983) S.5 - 16.
أبحاث جديدة فى القصيدة العربيـة القديمة ، مقال بمجلة عالم الشرق ، العدد ٤٠ لسنة ١٩٨٣ م ، ص ٥ - ١٦ .

(3) R. jacobi : Studien zur poetik der altarabischen Qaside wiesbaden , 1971, S. 108.
دراسة القصيدة فى الشعر العربى القديم ، فيسبادن ١٩٧١ ، ص ١٠٨ .

ولذلك سنجد فى كتابها (بدايات شعر الغزل العربى)[1] الذى تناولت فيه تحليل قصيدة منسوبة لأبى ذؤيب الهذلى ، أن المنهج الأسلوبى ليس مفصولاً عن المنهج النفسى .

إن منهج التحليل الأسلوبى منهج انتقائي ، ومشكلة الانتقاء أو الاختيار كانت دومًا سبب النزاع أو موضوعه فى النقاشات الأسلوبية الحديثة ، إن كثيراً من المظاهر اللغوية فى النص لا تقوم بأكثر من دورها التواصلى العادى، فلا يمكن اسقاطها من النص ، ولكنها مع ذلك تؤدى دوراً متميزاً فيه ، لذلك نغفلها فى التحليل الأسلوبى ، لأننا لا نجد لها مبرر أهميتها أو خصوصيتها .

إن الخطأ الذى يمكن أن يقع فيه المحلل الأسلوبى - كالذى وقعت فيه ريناته ياكوبى Renate Yacobi فى بحثها عن (الزمن والحقيقية فى النسيب والغزل) - حين يعتمد فقط على حدسه ، ليس هو أن يتغاضى كلية عن بعض الظواهر المهمة فى النص ، بل الخطأ أن يرى فيه ما ليس فيه ، ويقرأه على غير وجهه الحقيقى ، ويؤوله تأويلات أكثر مما يحتمل .

إن المعضلة الكبرى فى التحليل الأسلوبى هى : كيف تتأكد من سلامة ووجاهة أحكامنا الذوقية ؟

وهناك مقولة شائعة على نطاق واسع ، تقول : إن ما تدل عليه القصيدة كامن فيها ، ولا يمكن أن يضاف إليها من الخارج عن طريق الشرح والتفسير .

❁ ❁ ❁

(1) R. jacobi : Die Anfänge der arabischen Gasalpoesie : Abü Du'aib al - Hudali, Islam 61, (1984), S. 218 - 250.

الخاتمـــة

من الجدير بالملاحـظة أن الأدب العربى القديم وبخـاصة الشـعر منه حظى بنصيب كبـير من اهتمام النقاد الألمان ، وحاولوا البـحث فيــه من خـلال عدة مناهج واتجاهات تاريـخية ونفـسية ، وأسطورية ، وجـاهدوا قدر استطاعـتهم الفكاك من المعايير والأسس النقدية التى قدمـها نقادنا العرب القدماء ، ولكنهم كلما حاولوا اعترضتهم عوامل البيئة والمصطلح والإيحاءات البلاغية ، والصور التى يعزى فـهمهـا - فى أغلب الأحيان - إلى دربة ناقـد عربى قديم . كـما يلاحظ اعتـماد بعض النقاد الألمان المعـاصرين على تداخل أكـثر من منهج فى دراسة أدبنا ، وبخاصة فى تحليل نصوص الشعر العربى القديم .

انقسم البحث إلى أربعة فصول ؛ الأول منها تضمن موضوع ظاهرة التلقى التى وضعت القـارئ وعلاقته بالنص فـى مركز اهتمـامها . وحاولنا بقـدر ما أسعفنا به الجهد أن نبرز ظاهرة التلقى فى تراث النقاد السابقين أمثال «ابن قتيبة» و«ابن جنى» و«عبـد القاهر الجرجانى» و«الصـولى» واتضح أن النهج فى تلقى الشعـر عند السلف يدل على أن النص لم يكن معنـيًا بصورة نهـائية، ولا هو مستقل بذاته أيضًا ، وإنما هو نتاج تفاعل بين المنشئ والمتلقى .

اهتمت الدراسة فى الفصل الثانى بالبحث عن مفهوم معاصر لتأويل النص الأدبى ، ورأت أن تأصـيل هذا المفـهوم لا يـتم إلا بمعالجـة جـوانب ثلاثة : المبدع، والنص ، ثم القارئ ، على أن تظل هذه المعالجة قرينة ما تتطلبه عملية القـراءة ذاتها وتفـرضه . قد تـتعدد الـزوايا التى ينظر من خلالهـا إلى النص الأدبى، وقد تتعـدد مهام النص فى ضوء تعدد هذه الزوايا ، ومـهما يكن من أمر الاختـلاف فى النظر إلى الجانب الوظيفى فى النص الأدبى ، فـإن التأويل يحتل من مهـمة النص الأدبى أوسطه ، تحيط به سائر الوظـائف دون أن تلغيه وتتمـحور حوله فلا تطمـسه . والفصل الثالـث اشتمل على الترجـمة الكاملة

لدراسة الباحثة الألمانية المعاصرة «ريناته ياكوبى Renate Yacobi بعنوان (الزمن والحقيقة فى النسيب والغزل) ، أما الفصل الرابع فقد احتوى على دراسة نقدية عرض فيها الباحث آراء المستشرقين الألمان التى ترتبط بموضوع الدراسة ، وتفصح عن المنهج الذى يطبقه غالبية النقاد الغربيين على أدبنا العربى ، بغية اختبار مدى جدواه وصلاحيته فى مقاربة الشعر القديم .

وحرص البحث على تنوع مصادر الاستشهاد ، واعتمد على آراء معاصرة لعدد من النقاد الألمان ممن تناولوا الأدب العربى القديم بالدراسة والتحقيق أمثال: ايفالد فاجنر ، وروودوكاناكس ، وجولدتسيهر ، وبيتر هاين ، وفالتربراونه ، وبروينلش ، وزيدن شتكر ، وموللر ، فيرنركاسكل ، وريناته ياكوبى .

كما قام البحث بعمل عرض موجز لأهم الاتجاهات المعاصرة التى تستخدم فى التطبيق على بعض نصوص أدبنا العربى فى الجامعات الألمانية ، وإن كانت محاولة تطبيقها بشكل متكامل أمر يصعب الحكم عليه لعدم وضوحه وثباته .

وقد لوحظ على استخدام المستشرقين الألمان فى دراستهم للأدب العربى القديم ، تنوعًا فى استعمال المناهج ؛ فمن منهج أسطورى إلى منهج فنى فى صورته التقليدية ، إلى منهج تاريخى إلى آخر اجتماعى ، إلى نوع نفسى ، وفى كل منهج من هذه المناهج تبسط مجموعة من الوسائل والأدوات والقواعد التى يجب أن تراعى فى النظر والتحليل .

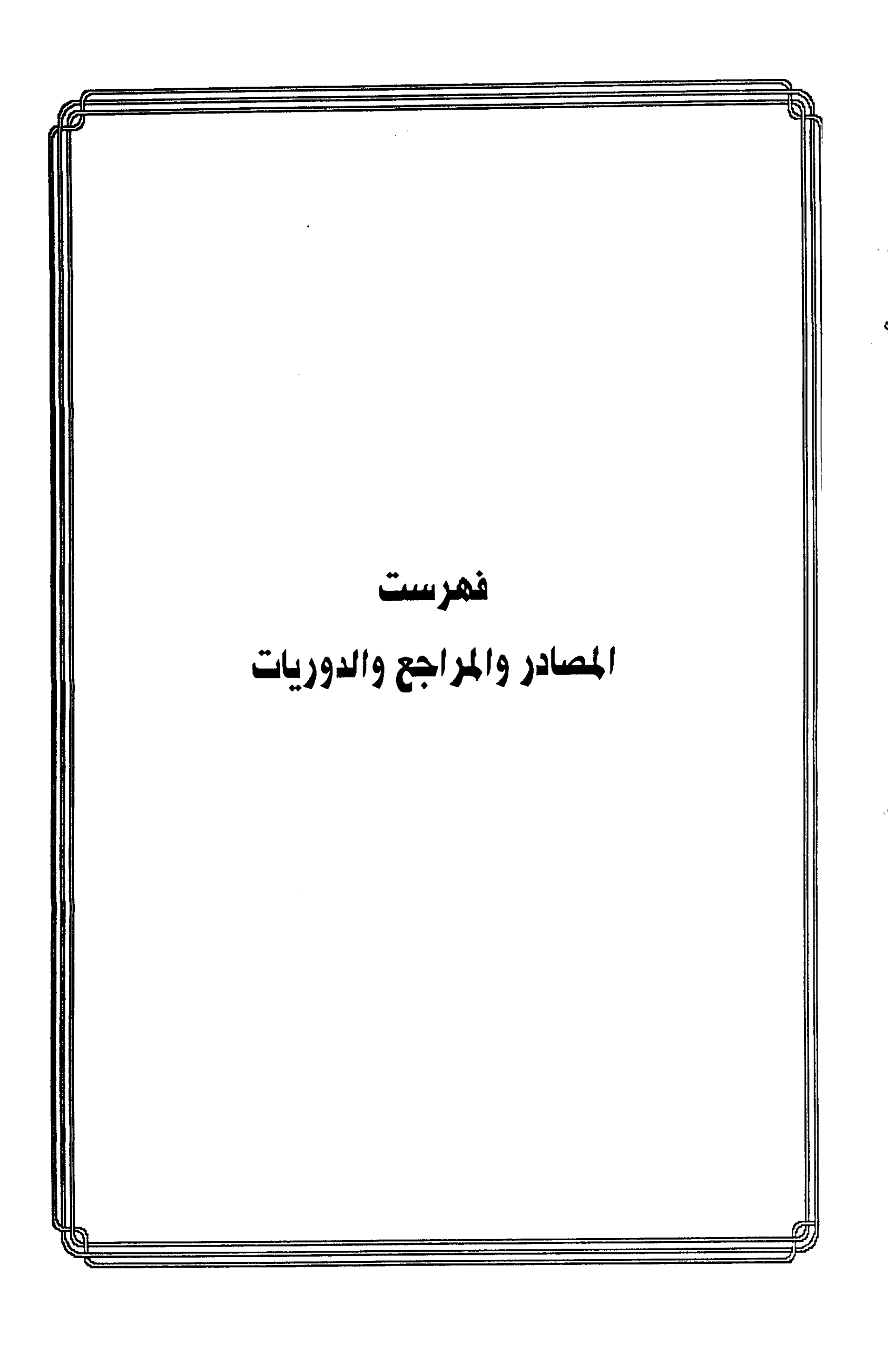
ويجد كل متأمل لهذه الدراسات الأدبية والنقدية ثلاثة أنواع من الاستعمالات للمنهج : النوع الأول لايهتم فيه الدارسون إلا بالعناصر الخارجية، وهى العناصر المتمثلة فى الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية والنفسية . صنيع « موللر » فى كتابه (أنا لبيد وهذا هو هدفى) و « ايفالد

فاجنر» فى ملاحظاته على شـعر الرثاء، و« فالتر براونه » فى تفسيـره للمقدمة الطللية وشعر النسيب، و «رودو كاناكس» فى دراسته لشعر الخنساء . ففى نظر هؤلاء أن الأعمال الأدبية ليست سوى مجـموعة من التراكمات للأحداث التى تحتاج فقط إلى ألوان من الشروح والتعليقات والتعليلات .

ونوع ثان : يمـثله بعض الدارسـين الذين تنصـب نظراتهم علـى الأشكال اللغوية ، من غيـر أن يراعوا العلاقة بين العناصر الذاتيـة للنصوص والعناصر الخارجية . وهذا الاتجاه يمثله « زيدن شتكـر » فى أطروحته عن الشاعر العربى القديم « الشمردل بن شريك » وما قـام به « بروينلش » فى مقالته : (محاولة عرض ودراسة للشـعر العربى القديم) ، وتفـسير « فيرنر كـاسكل » فى كتابه (القدر فى الشعر العربى القديم) . إن الدراسة - فى نظر هؤلاء - تتوقف عند تفكيك عناصر بنية النص ، ثم إعادة بنائها فى صيغة من الصيغ ، تكشف عن قدرة أصحابها فى التصرف فى وحداتها من حيث التراكيب والأوجه البلاغية .

أما النوع الثالث ، فـيمثله من يحاول التوفـيق بين النوعين السابقين ، أى بين العناصر الخـارجية ومكونات النص الداخليـة وغالبًا مـا تتم الدراسة - فى هذا النوع - فى شىء من التعسف على حـساب الواقع الخارجى والواقع الفنى على السواء ، حين يتم المزج بين الاتجاه اللغوى والاتجاه النفسى .

وتحتل المستشرقة الألمانية « ريناته ياكوبى » مكان الصدارة فى استخدام هذا المنهج والتميز فيه . وقد قدم البحث عرضًا موجزًا لبعض محاولاتها التى تحمل عنوان: (بدايات شـعر الغـزل العربى) فنحن فى وقتنا الراهن أحـوج ما نكون إلى التطبيق ، خـصوصاً وأن السـاحة الأدبية تزخـر بالمناهج من شتى الألوان، كثـيرها غربى ، كـما أن المكتـبة العربيـة تحتوى على المراجع التـى تنظر لهذه المناهج ، ولكن الحاجـة ما تزال ماسـة إلى اختـبار هذه المناهج على مسـتوى الممارسة الفعلية ، وعلى مستوى التطبيق .



فهرست
المصادر والمراجع والدوريات

فهرست المصادر والمراجع والدوريات

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

- القرآن الكريم .
- جابر عصفور ، نظريات معاصرة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ م .
- حسن يوسف (أ) ، اتجاهات معاصرة فى دراسات الأدب العربى القديم فى الجامعات الألمانية، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٨م.

  (ب) رؤية معاصرة فى بعض قضايا النقد العربى القديم ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٦ م .
- رشيد بنحدو ، قراءة فى القراءة ، الفكر العربى المعاصر ، العددان ٤٨ ، ٤٩ .
- شكرى عياد : دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد ، القاهرة ، دار إلياس العصرية .
- صلاح فضل : (أ) إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، د. ت.

  (ب) بلاغة الخطاب ، وعلم النص ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٢ م.
- عبد الرحمن بدوى : موسوعة المستشرقين ، دار العلم للملايين ، بيروت ط. ثانية ، ١٩٨٩ .

- عبـد العزيز حمودة : المرايا المحـدبة من البنيوية إلى التـفكيكية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٨م.
- عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ١٩٧٣م.
- عز الدين إسماعيل (بدون تاريخ) التفسير النفسى للأدب ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٣ م .
- كمال أبو ديب : جمـاليات التجاور أو تشابك الفـضاءات الإبداعية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٩٧ م .
- محمد زكى العشمـاوى : قضايا النقد الأدبـى بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٤م .
- محمـد عابد الجابرى ، الخطاب العـربى المعاصر ، بيروت دار الطلـيعة ، ١٩٨٢ م.
- محـمود الربيـعى ، الأسس النفسـية للإبداع الفنى فى الشـعر خـاصة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ م .
- مـصطفـى ناصف : قراءة ثانيـة لشـعرنا القـديم : دار الأندلس للطباعـة والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م .
- نبيل سليمان : فى الإبداع والنقد ، اللاذقـية ، سوريا ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ م .
- يمنى العيد : فى معرفة النص ، بيروت دار الآفاق ، ١٩٨٥ م .

ثانيا : المراجع الأجنبية :

أ- المراجع المترجمة :

- آرون آدمن ، الفنون والإنسان ، ترجمة حمزة الشيخ ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٧ م .
- بيتر هاين ، الخمر والموت فى الشعر العربى القديم : ترجمة د. حسن عبد العليم يوسف القاهرة ، النسر العربى للطباعة ١٩٩٣ م .
- جولد تسيهر ، رودو كاناكس : ملاحظات على الشعر العربى القديم ، ترجمة د. حسن عبد العليم يوسف ، القاهرة ، النسر الذهبى للطباعة ١٩٩٢ م .
- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د. جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩١ م .
- رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، ترجمة فارق عبد القادر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٩م
- رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨ م .
- رينيه ويليك ، اوستن وارين ، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى ومراجعة حسام الدين الخطيب ، دمشق ، ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٢ م .
- مايكل ريفاتير ، سيميو طيقا الشعر ، دلالة القصيدة ، ترجمة فريال جبورى غزول ، دراسة منشورة ضمن كتاب « أنظمة العلاقات فى اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا » القاهرة ، دار إلياس العصرية ، د. ت .

• وليم راى ، المعنى الأدبى فى الظاهراتيـة إلى التفكيـكية ، ترجمـة يوئيل يوسف عزيز ، بغداد دار المأمون ، د. ت .

ب - باللغة الالمانية :

* **E. Wagner** : 1- Der Diwan der Abu Nuwas, I-III, Hrsg. V. Kairo; Beirut 1958-1987.

  2- Grundzuge der Klassischen Arabischen Dichtung, Band I. Die Altarabischen Dichtung, Darmstadt 1987.

  3- Band II. Die Arabische Dichtung in Islamischen Zeit, Darmstadt 1987.

* **Iganz Goldziher** : Gesammelte Schriften, (Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie) Hildesheim, 1970.

* **Geiger Muller** : Ich bin Labid und das ist mein ziel, wiesbaden, 1981.

* **Renate jacobi** : Studien zur poetik der altarabischen Qaside, wiesbaden, 1977.

* **Rhodokanakis** : AL - Hânsa und Ihre Trauerlieder, wien, 1904.

* **Tilman Seidensticker** : Die Gedichte der Sâmardal ibn Sârik, Gottingen, 1983.

* **Walther Braune** : Grundriss und System der Altarabischen Metern, wiesbden, 1985.

* **Werner Caskel** : Das Schiksal in der Altarabischen poesie, leipzig, 1966.

ج - باللغة الإنجليزية :

* Tompkins, J. P.: Reader - Response Criticism - from fromalism to post - structuralism, Baltimore and London, Hopkins University, 1980 .

ثالثا : الدوريات :

١- الدوريات العربية :

- إبراهيم عبد الرحمن : التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى ، بحث منشور فى مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ١٩٨١ م .
- حاتم محمد الصكر : منزلة المتلقى فى نظرية الجرجانى النقدية ، بحث منشور ضمن الندوة السنوية الثالثة «نقد الشعر العربى : قديمه وحديثه» ، جامعة الموصل كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م .
- رشيد بنحدو : قراءة فى القراءة ، بحث منشور فى مجلة الفكر العربى المعاصر ، العددين ٤٨ . ٤٩ ، ١٩٨٨ م .
- رضوان ابن شقرون : إشكالية المصطلح فى نقد الأدب الإسلامى الحديث، بحث منشور بمجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، فاس ، عدد (خاص) ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م .
- عبد الله محمد الغذامى ، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر ، جدة ، النادى الأدبى ، ١٤٠٥ هـ/ ١٩٨٥ م .

- عز الدين إسماعيل : قراءة فى «معنى المعنى» عند عبد القاهر الجرجانى ، مجلة فصول ، المجلد السابع ، العددان الثالث والرابع ، القاهرة ١٩٨٧م.
- عفت الشرقاوى ، قراءة النص الأدبى فى الجامعات العربية « مشكلة المصطلح ونقد النقد » مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، العدد ٤ ، ١٤٠٩ هـ/ ١٩٨٩ م .
- فاضل تامر ، من سلطة النص إلى سلطة القراءة ، الفكر العربى المعاصر، العددان ٤٨ - ٤٩ ، ١٩٨٨ م .
- مصطفى ناصف : النحو والشعر (قراءة فى دلائل الإعجاز) ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العددان الثانى والثالث ، القاهرة ١٩٨١م .
- منذر عياشى ، فى نظرية النص ، الموقف الأدبى ، العددان ٢٢٥ - ٢٢٦، ١٩٩٠ م .

ب - الدوريات الأجنبية (بالألمانية) :

* **Erich Braunlich** : Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischen poesien , Der Islam, 24, (1973).

* **Peter Heine** : wein und Tod, Die welt des Orients, Band XIII, 1982.

* **Renate. jacobi :**

1- Die Anfänge der Arabischen Gazalpoesie, Der Islam, (61) 1984.

2- Neue Forschungen zur altarabischen Qasida, Bibliotheca Orientalis. 40 (1983).

- **Werner. Caskel** : Maimun Al-ASa, (OLZ) Orientalistische Literaturzeitung 34 (1961).

الفهرست

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

٢٠٠٥/٥٨٩٢

الترقيم الدولى

I.S.B.N

977 - 6070 - 03 - 5